أحمد عبد المعطى حجازى

هل مات الشعر

كل ما يقال عن موت الشعر فى الحضارة الحديثة كلام لامعنى له، مثله مثل الكلام الذى كان يقال فى القرن الماضى عن موت الدين، ومثل الكلام الذى يقال فى أوربا الآن، وخاصة فى فرنسا عن موت القصة القصيرة ثم الرواية. بل لقد ظهر الآن من يتحدثون ايضا عن موت العلم. وكل هؤلاء كانوا يستندون إلى أسباب، لكن تبين لهم ولنا أن هذه الأسباب عوارض وردود أفعال قد يطول أمدها، وقد يقصر، لكنها تظهر وتختفى، لأن الحياة تتغير وتتطور، فتتقدم مطالب وحاجات كانت من قبل حيية متواضعة، ثم تخففت من حيائها وتواضعها وأصبحت جريئة ملحة نهمة حين وجدت الفرصة التى سمحت لها بأن تتقدم على حاجات ومطالب أخرى تراجعت فنظر البعض لهذا التغير كأنه نقلة نوعية أو عهد جديد انفصل انفصالا تاما عن العهد الذى سبقه.

فى القرن الماضى انتصرت التيارات العقلانية والتجريبية، وازدهرت الحركة العلمية، وتوالت الاكتشافات فى علوم الطبيعة، والكيمياء، والفلك، والجيولوجيا، والحياة، والمجتمع، والنفس، والتاريخ. واستطاع البشر أن يولدوا الطاقة، ويفجروا الذرة، ويغزوا الفضاء، ووصلوا إلى حد إنتاج الكائنات الحية، أو أنواع مختارة منها بمساعدة الهندسة الوراثية التى يمكن أن تملأ العالم فى المستقبل بكائنات لم توجد من قبل.

هذه الثورة دفعت بعض المفكرين إلى الظن بأن العلم سيحل محل الدين، لأن النظريات العلمية تستطيع أن تقدم لنا الدليل العملى على صحتها. وحتى ما يثبت خطأه منها دليل على قدرة العلم على امتحان نفسه، وعلى التمييز بين ما فيه من حقائق وما فيه من أوهام.

وقد اقتنع البعض بصحة هذه النبوءة فبدا كأن الدين يخلى مكانه للعلم بالفعل، حتى تبين لنا خصوصا فى العقود الأخيرة من هذا القرن أن العلم لايزال فى طفولة، ولايزال معرفة جزئية تتعلق بالقليل الذى نعرفه من كرتنا الأرضية. أما الكثير الذى لا نعرفه واللانهائى الذى نجهله جهلا تاما فلم يصل إليه العلم بعد، وحتى إذا اتسعت المعرفة العلمية وأصبحت حقائق ملموسة فسوف تظل إجاباتها محصورة فى مجالها، وهو العالم المادى الذى يمكن اختباره، أما ما وراءه من عوالم أخرى وظواهر لانعرف أسبابها ولانستطيع اختبارها بدقة كعالم النفس مثلا، فسوف يظل الدين وحده هو القادر على كشفها والإجابة عما يثور حولها من أسئلة.

وكذلك نقول حول ما يتردد عن موت الشعر.

لقد تعود الناس أن يربطوا بين الشعر ونمط من الحياة البسيطة التى يستطيع فيها الإنسان أن يحب ويحلم ويغنى ويتمثل الخير والشر والحياة والموت والقبح والجمال. الشعر مرتبط بفكرة القيمة والضمير، أى بفكرة الرقى الروحى الذى هو غاية الإنسان من سعيه على الأرض.

والحضارة الحديثة، والصناعية بالذات، مرتبطة أكثر بتسخير المادة وإشباع الحاجات الجسدية. والتقدم بالنسبة لها هو الوصول إلى الرخاء والرفاهية والحرية الفردية بعيدا عن الالتزام بأى شىء إلا القانون. ومن هنا تراجعت الطبيعة، وامتلأ العالم بالآلات والأدوات والسلع والأشياء التى تناسلت وتكاثرت حتى أصبحت طوفانا يهدد الروح.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد ربط البعض ربطا عكسيا بين الحضارة الحديثة والشعر، فازدهار هذه الحضارة المادية يعنى موت الشعر.

وهناك نقاد لاحظوا أن الشعراء فى الغالب لايحبون هذه الحضارة الحديثة، بل يكرهونها ويهربون منها، كما فعل الرومانتكيون منهم فى القرن الماضى، وكما فعل المتدينون منهم فى هذا القرن فهجروا المدن، واعتبروها أرضا يبابا، وقارنوا بين موت الروح فى هذا العصر الحديث وحياتها فى العصور الوسطى.

وهناك آخرون نظروا إلى المسألة من زاوية الرواج، فلاحظوا أن القراء المعاصرين لايقبلون على قراءة دواوين الشعر ويفضلون أن يقرأوا أنواعا أدبية أخرى. وقد استنتج هؤلاء وهؤلاء مما لاحظوه أن الشعر قد مات.

غير أن هذا الاستنتاج لايقوم على أى أساس صحيح.إذا كانت الحضارة الصناعية تتجاهل مطالب الإنسان الروحية، فليس هذا دليلا على أن هذه المطالب ثانوية أو غير ضرورية. النُّهم المادى ليس دليلا على أن الإنسان كائن بغير روح. وربما كان هذا النهم المادى نتيجة لخلل يجب علينا أن ننتبه إليه. وربما

كان تعبيرا مبالغا فيه عن حرمان طويل. والنهم المادى فى كل الأحوال ليس حجة على عدم حاجتنا للشعر، بل هو على العكس أدعى أن يلفتنا اكثر إلى الشعر، حتى يتحقق لهذه الحضارة شىء من التوازن الذى تفتقر إليه.

وضيق الشعراء بهذه الحضارة أو كراهيتهم لها ليس معناه أن الشعر والحضارة الصناعية لايتفقان، وإنما قد يكون معناه أن رجال الصناعة إذا قاموا بواجبهم فى تحقيق الرخاء المادى، فعلى الشعراء أن يقوموا بواجبهم فى تحقيق الازدهار الروحى.

وإذا كان القراء المعاصرون لايقبلون على قراءة الشعر فإقبالهم أو إعراضهم ليس دليلا قاطعا على شىء، لأن جمهور الكتاب مثل جمهور السينما، وجمهور السياسة قد ينساق وراء الدعاية، وقد لايجد طريقه بيسر إلى ما يحتاج إليه. وهو دائما فى حاجة إلى من يخلص له النصح ويساعده على الوصول إلى ما يريد.

وهل يختار الجمهور القارئ ما يقرأه بالفعل؟ فكيف إذن نفسر إعراضه الكامل سنوات طويلة عن بعض الكتب ثم إقباله الكاسح على اقتنائها بعد ذلك، كما حدث بالنسبة لبعض الشعراء الذين كان عدد قرائهم لايزيد عن بضع مئات أو بضعة الاف، ثم ارتفع بعد حصول هؤلاء الشعراء على بعض الجوائز فبلغ مئات الآلاف؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قد يقال لكن إقبال القراء على قراءة شاعر كانوا لايقرأونه لسبب من هذا النوع ليس دليلا على حاجتهم للشعر. وهذا صحيح. وصحيح أيضا أن إعراضهم السابق عنه ليس دليلا على عدم حاجتهم إليه.

البشر بحاجة إلى الشعر، ونحن أكثر من غيرنا حاجة إليه؛ لأنه لايزال أجمل ركن فى تراثنا، ولأننا لانملك ما يعوضنا عنه. ولأنه طريقنا لاستعادة لغتنا القومية وتحديثها وتطويعها لتستوعب علوم العصر وفنونه. فالشعراء فى كل الثقافات هم خالقو اللغات. وأخيرا فنحن فى حاجة إلى الشعر، لأننا فى حاجة للعالم الذى لايصل إليه إلا الشعراء، عالم الحلم، والحب، والتوق، والحنين، والاعتراف.

من هنا خصصنا هذا العدد لحركة الشعر فى مصر ، حيث نقدم مختارات من قصائد الشعراء المصريين بمختلف أجيالهم واجتهاداتهم، كما نقدم وجهات نظر نقدية مختلفة حول الإبداع الشعرى الراهن فى مصر.

وقد كنا نطمح إلى أن تكون الصورة المقدمة أغنى وأكمل، فبعض الشعراء لم يكملوا قصائدهم، وآخرون اضطررنا لنشر ما أرسلوه فى أعداد سابقة. وكذلك حدث مع بعض النقاد. ومع ذلك فالمادة الشعرية والنقدية المقدمة فى هذا العدد غنية متنوعة. وصورة الشعر المصرى لا يمكن أن تكتمل فى عدد واحد، وإنما تكتمل بما نشرناه من قبل وما ننشره من بعد. فالشعر مادة أساسية فى كل عدد من أعداد «إبداع»، وإن احتل معظم صفحات هذا العدد بالذات.

وقد ركزنا جهودنا فى هذا العدد على إثارة الأسئلة التى تواجه الحركة الشعرية المصرية، سواء ما يتصل منها بكتابة القصيدة أو بنقدها أو بقراءتها. فالشاعر المصرى يقف فى مفترق طرق إبداعية. والناقد المصرى يقف فى مفترق تيارات نقدية. وقارىء الشعر هياب حائر متردد، فقد ألف أشكالا ولغة شعرية هجرها الشعراء الشباب دون أن يقدموا بديلاً يستجيب له القراء. والنقاد بين القراء والشعراء منقسمون.

والمشكلة لا تنحصر فى تعدد أساليب الكتابة ومناهج القراءة والتحليل، وإنما تتجاوزها إلى الأسس التى أقام عليها البعض اجتهاداتهم فى كتابة الشعر ونقده. فلغة بعض الشعراء والنقاد لا تخلو من تهافت وفهاهة، وثقافتهم مسلمات لا تقوى على الدخول فى حوار جاد.

ولستُ فى حاجة إلى أن أكرر أن القائمين على تحرير هذه المجلة لا ينحازون فيما ينشرونه لشكل شعرى بالذات أو لمنهج نقدى معين، غير أنهم من ناحية أخرى محتاجون دائمًا لمقاييس يميزون بها ما يستحق النشر وما لا يستحقه. على أن تكون هذه المقاييس طيعة رحبة متسامحة، تحترم حرية الشاعر وتدافع عن حقه فى البحث والتجريب، وتنظر فى الوقت ذاته للأطر التى تتحرك فى داخلها هذه الحرية، وهى أطر تحدها ثوابت الثقافة القومية، ومطالب قراء الشعر، والتجارب الإنسانية الكبرى، وحاجة الشعراء لمعرفة أصداء نشاطهم وتمثل الضوابط التى يكون إبداع المبدع ثمرة لما ينشأ بينها من جدل حى وصراع خلاق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأنا أرحب بكل من ساهم بكلمة فى هذا العدد. لكنى مدين بشكر عميق وامتنان خجول للرجل الذى أسس هذه المجلة، وأفاض عليها من علمه وخلقه، وألف حولها قلوب الشعراء والكتاب والفنانين والقراء، وهو الشاعر الناقد الدكتور عبد القادر القط الذى لبى الدعوة وأسهم معنا فى إصدار هذا العدد، نحن فى هذا العدد، كما كنا فى الأعداد السابقة، ضيوف عليه.

رؤية للشعر العربى المعاصر فى مصر

عبد القادر القط

باستثناء قصائد قليلة جيدة من الشعر «العمودى» ذى الطابع العصرى، يتنازع الساحة الشعرية فى مصر وكثير من بلاد الوطن العربى، تيّاران غالبان يستأثران باهتمام متلقى الشعر ونقّاده، ويختصم أصحابها حول نظرية الشعر ونماذج إبداعه:

الأوّل لبقيةٍ من كبار الشعراء، من روّاد الشعر الحر، وجيل ممتدّ الوجود ممنّ نبغوا بعدهم وكان لهم إبداعهم المتميز على اختلاف الاتجاهات والمستويات. وهم - على ما بينهم من وجوه التفرّد - يشتركون من حيث التجربة الشعرية فى ارتباطهم بقضايا العصروالمجتمع والمزاوجة بين هموم الذات وواقع الحياة العامة. ومن حيث الصيغة الشعرية، بالمزج الموفق بين بعض سمات الشعر التراثى والحديث الذى سبقهم، والجديد المبتكر الذى يساير ما طرأ على الأدب والفن من تطور فى النظرية والتطبيق. وهم - على اختلاف فى الدرجة - حريصون على أن يصل إبداعهم إلى دائرة واسعة من المتلقين وعلى أن يكون لشعرهم ما كان للشعر العربى دائما من قدرة على الإمتاع والتأثير فى وجدان محبيه وعقولهم.

أما التيار الثانى فيتمثل فى جيلين - أو ثلاثة - من شعراء «الحداثة» الذين يطمحون إلى أن يكون إبداعهم خالصا لطبيعة زمانهم وتحولاته السريعة وما ينبغى أن يستجيب له من مؤثرات داخلية وخارجية تجلب تغيرا جوهريا فى نظرية الشعر ونقده وإبداعه ، والصلة بين مبدعيه ومتلقيه. وهم - فى إيمانهم بالنظريات الجديدة وارتباطهم الوثيق بنقّادها، واعتزازهم بتفرّد إبداعهم دائمو الغض من قدر غيرهم من شعراء التيار الأول، يرمونهم أحيانا بالتقليد، أو السعى المقصود إلى إرضاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«ذوق الجماهير». وهم - فى الأغلب - لا يعترفون بتداخل المراحل الحضارية ولا ببعض امتداد للقديم فى الجديد، ولا باختلاف أذواق المتلقين وتصورهم للشعر، ويبالغون فى الإيمان بالانفصال فيسمون إبداع روّاد الشعر الحر وما تلاهم من أجيال «جاهلية الشعر الحر» الذى لم ينْقَضِ على ظهوره أكثر من خمسين عاما!

والحدّة والمبالغة والإيمان المطلق بالسلامة والخطأ من السمات المعروفة لكل جديد فى لقائه مع القديم، إذا كان الجديد يبشر حقاً ببداية مرحلة حضارية متميزة، وكان القديم صورة لوجود أوشك أن ينقضى.

ومن الإنصاف لأصحاب هذا الاتجاه من الشعراء أن نذكر أنهم ليسوا فى هذا منقطعين عما يجرى فى الشعر العالمى الحديث، وأن النزعة إلى التجديد الدائم الذى يبلغ فى كثير من الأحيان حدّ التجريب نزعة سائدة عند كثير من شعراء هذا العصر بوجه عام. لكن من الخير أيضا أن نذكر الفرق بين طبيعة الحضارة الغربية التى تستجيب لكثير من مؤثراتها، والمرحلة الحضارية التى يعيشها المجتمع العربى.

وقد مرّت الحضارة الغربية - على حداثتها - فيما لا يزيد على خمسة قرون، بمراحل مختلفة اختلافا شاملا وحاسما فى كل وجوه الحياة، حتى أصبح لكل مرحلة «مذهبها» المتميز الذى يتجاوب معه أبناء العصر ويجدون فيه رضاهم ومتعتهم. وتعددت وجوه التحوّل فى السنين الأخيرة فتعددت اتجاهات الإبداع ومذاهبه، حتى أوشك أن يكون بعضه «ترفا» حضاريا يهرب من ملل المكرور والمألوف إلى آفاق جديدة من «التجريب». والمتلقون - لكثرة ما ألفوا من وجوه التجديد والتجريب - لا يجدون بأسا من النظر فيه دون أن ينكروه لأنه يخالف القديم. وهكذا يفعلون إزاء كثير من مظاهر التحول - لا فى الأدب والفن - وحدهما - بل فى كثير من ألوان السلوك والقيم الخلقية والملبس والطعام.

أما المجتمع العربى فلم يزل - على الرغم مما طرأ عليه من تحولات كبيرة - بعيداً عن تلك النقلة الحضارية الحاسمة الشاملة، ولم يزل موزّعا بين قيم يمثل بعضها مراحل حضارية متباينة، ولم يزل - فى مجال الأدب - موزعا بين القديم والجديد، وإن رجحت - بالطبع - كفة الجديد الذى يواكب سنةُ التطور ويرضى أغلب الأذواق. لذلك تبدو دعوى أصحاب شعر «الحداثة» بأنهم وحدهم يمثلون التيار السائد أو الذى ينبغى أن يسود، على جانب كبير من الإسراف وتجاهل طبيعة المجتمع وأذواق محبّى الشعر.

ولا شك أن بعض رواد حركة الحداثة والتجريب هم من ذوى المواهب المتميزة لكنهم - ومن يلوذ بهم من ذوى المواهب الضعيفة أو من يدعون الموهبة - يُلحقون أذى بالغاً حين يلحون على أن إبداعهم وحده هو الذى يمثل الإبداع الحديث بحق وأن شعر غيرهم من الأجيال المعاصرة شعر عتيق يقف فى برزخ بين القدم والحداثة.

وهم حين يستعينون فى خصومتهم مع غيرهم من الشعراء ببعض النقاد المعروفين، وبالحركة الدائبة فى المحافل والصحف والمجلات، يسيئون إلى المواهب الأصيلة فى اتجاههم، وإلى المبدعين الكبار فى اتجاهات أخرى، ويحولون دون أن يكون الإبداع الشعرى متكاملا يمثل تداخل الأوضاع الحضارية فى المجتمع العربى القائم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن الملحوظ أن الغالب مما ينشر من شعر أو يلقى فى الأمسيات والمحافل، هو من نماذج شعر «الحداثة» الذى تدور حوله معظم قضايا الخصومة بين أجيال الشعراء والمنتصرين لهم من النقاد، وأن جوهر الخلاف يدور حول طبيعة التجربة الشعرية، والصلة بين الشاعر والعالم الخارجى وبينه وبين المتلقى، وحول الصيغة الشعرية الجديدة فى اللغة والصورة والإيقاع.

وترتدّ التجربة عند شعراء الحداثة - وبخاصة الشباب منهم - عن الواقع الخارجى لترصُد وجود الشاعر الداخلى فى اللا شعور وما يختزنه العقل الباطن من تجارب وذكريات أو ما يشكله للتجارب الخارجية من إشارات ورموز، أما الصورة فتقوم على استخدام جديد للغة وبناء العبارة ورسم الصورة.

وحين تقوم الصورة على رموز العقل الباطن أو الشعور الداخلى المحض - إذا كان ذلك حقا وليس اصطناعا أو تقليدا - فإن قدرتها على الوصول إلى الآخرين تصبح رهينة الاشتراك فى دلالة تلك الرموز بين المبدع والمتلقى. ولا شك أن بعض رموز اللا شعور رموز مشتركة؛ وكثير منها خاصٌ يتصل بتجارب وذكريات فردية ترتبط بالنشأة والوجود الاجتماعى. وهكذا تتسم التجربة وما تجلبه من صور بكثير من الغموض الذى يشف أحيانا عما وراءه من دلالة، وينغلق فى كثير من الأحيان فيصبح لدى المتلقى كالطلسم مهما يحسن الظن به ويبذل من مجهود فى إدراكه وتذوقه.

ولا شك أن الوضوح «الباهر» عامة وراء التجربة الشعرية الفردية من دلالات أو ارتباط بتجارب عامة ليس من طبيعة الإبداع المتميز وهو يُفضى فى أغلب الأحيان إلى «النظم» ولابد أن يكون فى الإبداع قدر من المفارقة بين وضوح الواقع وإيحاء الرؤية الشعرية التى قد تنتهى أحيانا الى «ضبابية» فيها قدرة على استثارة التوق إلى معرفة ما وراء الضباب، والحض على التخيل والتأويل.

ومن أبلغ التعبير عن تلك الرؤية الفنية الغائمة للواقع الخارجى قول الشاعر الهمشرى فى قصيدته المعروفة «أحلام النارنجة الذابلة»:

هيهات! لن أنسى بظلك مجلسى

وأنا أراعى الأفق نصفَ مغمّضِ

وكأن الشاعر يريد أن يلقى بينه وبين العالم الخارجى ستارا شفافا يحجب الرؤية الكاملة الواضحة لحدوده ومعالمه، ويأذن مع ذلك برؤيته كأنه حلم يقظة.

ويقترن الغموض المغلق فى نماذج كثير من شعر شباب الحداثة، بما يجلبه من ظواهر فنية فى اللغة والأسلوب فيها كثير من الجراة على المألوف يقوم بعضها على صدق فنى، ويأتى كثير منها على سبيل القصد إلى الإغراب أو التغطية على ضعف الموهبة، أو احتذاء نماذج لبعض الشعراء القادرين، فتبدو وكأنما هى حذلقة لغوية أو عبث أسلوبى، أو عَمْد إلى إثارة حيرة المتلقى حيرةً تُلقى فى روعه أنه أمام نصّ فريد.

وفى ظنى أن من بين ما دفع هؤلاء الشباب إلى تجاوز ما هو مشروع لكل مبدع من تجديد فى اللغة ودلالات الفاظها وطبيعة تراكيبها وأساليبها، وإلى اصطناع، أساليب لا تقتضيها طبيعة العصر والبيئة ولا تقبله أذواق المتلقين العصريين، ما أشاعه نقاد مناهج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النقد اللغوى الحديث من مصطلحات تضلّل صاحب الموهبة أحياناً، وتهيىء عذرا لغير الموهوبين أو الأدعياء.

وليس القصد إنكار فضل تلك المناهج النقدية الجديدة ومحاولتها الكشف عن «قوانين» للغة والإبداع، لكن إلحاحهم على رفع مصطلح لكلّ فكرة كأنه راية تدعو المبدعين إلى الانضواء فى ظلها، دفع المبدعين إلى تجاوز ما يناسب مواهبهم وقدراتهم اللغوية والأسلوبية إلى جرأة مسرفة على اللغة ودلالات مفرداتها وقوانين اشتقاقها وبناء عباراتها، ثم إيقاعها العام.

ومن بين هذه المصطلحات مصطلح «الشفرة» الذى يعنى الدلالات الرمزية التى تتجاوز «معانى» الألفاظ إلى ما وراءها من «إشارات»، ودلالات الأساليب التى لا تقنع بالإفهام ونقل الحقائق بل تقدم إلى المتلقى عالماً فنيا يعادل الواقع الخارجى.

ولا شك أن الرأى فى ذاته صحيح؛ و«رمزية» اللغة ليست «معرفة» جديدة فى علوم اللغة والنقد العربى وإن لم تتخذ وضع «النظرية أو الفلسفة» كما اتخذته فى النقد الحديث، وليست دراسة الصلة بين الواقع والصورة الفنية والتفريق بينهما شيئا جديدا، لا على النقد العربى القديم والحديث، ولا على النقد الغربى قبل ظهور المناهج اللغوية.

على أن إلحاح النقاد على إشارات اللغة ورموزها أقرّ فى نفوس بعض الشباب من الشعراء أن الشعر كامل الانقطاع عن العالم الخارجى حتى ليبلغ أن يكون «شفرة» يجتهد المتلقى فى حلها أو فكّ رموزها. ولم يكن من حسن التوفيق أن يترجم نقادنا المصطلح الغربى الدال على «النظام أو النسق الرمزى» إلى «الشفرة» التى تقترن فى الأذهان بالرسائل السرية والعسكرية ولا يستطيع فك رموزها إلاّ من يستطيع الكشف عن «مفاتيحها».

وبشيوع هذا المصطلح وتردده فى النقد النظرى والتطبيقى عند كثير من أعمال النقاد المعروفين خُيل إلى المبدعين أن النص كلما أوغل فى الغموض كان الصق بمعنى الشفرة. وقرّ فى نفوس بعضهم أن الغموض دائما قرين العمق، وأن الوضوح قرين «السطحية» وطالبوا المتلقى أن يدع ما اعتاده من تذوق أو استمتاع وجدانى وفكرى وأن يستقبل النص استقبالاً ذهنياً بعيدا عن المتعة الأولى التى يحملها كل نص شعرى جيد.

ومن المصطلحات التى شاعت بين نقاد مناهج النقد اللغوى والمجددين والمجربين من شعراء الحداثة «تفجير» اللغة. وهو - فيما يبدو - تعبير ضخم أجوف لا يدل على تجديد مشروع أو ممكن فاللغة ليست مجرّد «أصوات» يستطيع المبدع أن يحولها إلى «شظايا» متناثرة بلا دلالة أو نسق. وهى رموز مشتركة بين المتحدث والسامع، وبين المبدع والمتلقى وغاية الشاعر المجدّد - فى كل عصر - أن يحمل بعض الألفاظ دلالات جديدة أو يضعها فى نسق مبتكر أو يولد منها مجازات غير مألوفة، وأن يكون لإبداعه الشعرى وجود متميز يثير الإعجاب أو الدهشة، أو الإنكار فى بعض الأحيان، لكنه لا يقوم حاجزا بين المبدع والمتلقى.

ومثل هذه الجرأة على اللغة وأساليبها لا تكون إلا عند الشاعر المثقف الذى تحققت له المعرفة الكاملة بلغته وأساليبها، والسيطرة على مفرداتها وتراكيبها والإحساس المرهف بإيقاعها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن أغلب من يحملون لواء هذه الدعوة من شعراء الحداثة يجدون فى مصطلح «التفجير» عذرا لما يشيع فى شعرهم من ضعف او تفكك او اخطاء لغوية وأسلوبية ناجمة عن ضآلة الثقافة اللغوية وغيبة المصاحبة الطويلة والقراءة الواعية للنماذج الشعرية العالية على مدى تاريخ الشعر العربى الطويل. ويظن هؤلاء الشعراء أن فى إمكان المبدع أن يقطع قطعا تاما ما بين حاضره وماضيه من وشائج، وأن يحيا فى حدود «عَقْد» واحد من الزمان يُنْسب إليه او تُنْسب إليه طائفة من الشعراء ينتمى إليها.

والإنسان فى وجوده المتكامل يتنقل بين الماضى والحاضر والمستقبل وكأنه يعيش فى «الة الزمان» التى يحلم بها بعض كتاب الخيال العلمى، فيرتد إلى الماضى البعيد أو القريب حين يقرأ نصا شعريا من التراث ويستحضر فى تلقائية سريعة قيم العصر الذى أبدع فيه النص وطبيعته اللغوية والأسلوبية وتجربته وإيقاعه العام، فيجد فيه من المتعة الفنية والنفسية ما يجد فى قراءة نص معاصر. وبدون هذا التنقل التلقائى الدائم فى «الة الزمان» يصبح التراث الإنسانى كله فى طىّ العدم، ويغدو الحلم بآفاق جديدة فى المستقبل ضربا من الخيال المستحيل وعلى هذا النحو من التنقل يقف روّاد متاحف الفن مبهورين أمام روائع العصور المتعاقبة وهم فى قاعة تمثل عصرا أو مذهبا ثم يدخلون قاعة أخرى ذات طابع مختلف فى عصر تال، فلا يحول اختلاف العصور ومذاهب الفن، ولا نظرياتهم هم وإبداعهم فى حاضرهم الإعجاب بتلك الروائع وتقدير ما بها من فن رفيع:

ويحتج شعراء الحداثة ممن يَنْحون منحى الغموض والارتباط المستقل بطبيعة اللحظة الحاضرة بأن الشعر صورة لواقع المجتمع والعصر، وأن وجوه الحياة الحديثة قد اختلطت وتداخلت حتى حار الفرد أمام وجودها المعقد او الدائم التحول السريع. وتبدو الحجة عودة الى مبدأ المحاكاة التى تخلى عنها الفن منذ زمن بعيد، فأصبح إعادة لتشكيل الواقع وصياغة جديدة لرؤية جديدة قائمة على الانتقاء واختيار ما يحمل دلالة يدركها المبدع ويحرص على نقلها إلى الآخرين وقد يعللون الغموض بانسحاب الشاعر من ساحة الواقع الخارجى وزهده فى مواجهة المجتمع، وإيثاره أن يعتزل فى غرف اللا شعور المظلمة، لهزيمة عسكرية أو انكسار حلم قومى. ولا شك أن فى ذلك شيئا من الحق، لكن وقع الأحداث الجسام لا يقود بالضرورة إلي الانطواء المسرف علي الذات بل قد يتجلى أحيانا فى غضب ثائر أو حلم جديد، أو كشف واعٍ عن دواعى الهزيمة والانكسار، وقد يكشف آفاقا وطرائق جديدة للحياة.

وفى مقابل الغموض المغلق يواجه متلقى شعر الحداثة ظاهرةً أخرى نقيضة له، بما تتضمن من وضوح نثرى بالغ وإعراض عن كثير من مقومات الشعر فى التجربة والصيغة الفنية.

وتلوذ الظاهرة هنا أيضا بمصطلحين شائعين من مصطلحات المناهج النقدية اللغوية هما «السردية» والتداولية».. يسرد الشاعر تجربته دون انتقاء وبتفصيل لتفاهات غير معهودة فى التجربة الشعرية، لا يحاول أن يعلى من شأنها بما يخلع عليها من دلالة فى سياق عربى يحول وجودها الواقعى «التافه» إلى إشارات ورموز تفصح عن بعض جوانب الحياة أو المجتمع أو النفس ويقصد الشاعر عامدا إلى المألوف المبتذل فى لغة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«متداولة» لا تتميز بشعرية خاصة فى المعجم أو الأسلوب أو الصورة أو الإيقاع.

ومثل هذا الاتجاه ليس جديدا - فى نظريته - على حركات التجديد فى الشعر حين يواجه أنماطًا من التجارب والصيغ الفنية خلع عليها الزمن والتقليد قداسة تعزّ على التغيير، على الرغم مما يبدو من تخلفها عن طبيعة العصر وتحولاته. لكن الحركات السابقة ظلت على وعىٍ بطبيعة الشعر فحرصت على أن يجىء السردى والتداول فى نسق شعرى تبدو فيه النثرية مُلتحمة بما هو شعرى مكتسبة منه دلالات تباعد بينها وبين وجودها فى الحديث أو الكتابة غير الأدبية.

فعل ذلك من قبل بعض (روّاد الرومانسية الأدبية فى ثورتهم على أنماط الرصانة والجلال فى المعجم والصياغة الكلاسيكية، وفعل مثله) روّاد الشعر الحر العربى فى تمردهم على المعجم الرومانسى والصور العاطفية الجامحة والتحليق فوق الواقع دون الهبوط فيه.

يقول الشاعر الإنجليزى الرومانسى المعروف وردزورث فى مقدمة ديوانه:

«سيحس أولئك الذين ألفوا العبارات المزوقة والألفاظ الجامدة حين يقرءون هذا الديوان بكثير من الغرابة والقلق، وسيتساطون: أين ما فيه من شعر؟ وبأية روح من المجاملة يمكن أن يسموا مثل هذا الكلام شعرا لذلك أرجو أن يأذن لى القارئ أن أحاول تبيان هدفى من هذا الديوان:

«كانت غايتى الأولى فى هذه القصائد أن أختار موضوعات ومواقف من الحياة العادية فأعبر عنها - قدر المستطاع - باللغة التى يستخدمها الناس فى حياتهم العادية، وأخلع عليها فى الوقت نفسه ألوانا خاصة من الخيال تبدو معها الأشياء المألوفة فى صورة غير مألوفة. وعلى هذا، لن يجد القارئ فى هذا الديوان إلا قليلا مما اصطلح على تسميته المعجم الشعرى، بل لقد بذلت من الجهد لكى أتجنبه مثلما يبذل الآخرون لكى يظفروا به. وذلك لكى أقرب لغتى الشعرية - كما قلت من لغة الناس، ولأن المتعة التى أريد أن أنقلها إلى القارئ من نوع خاص يختلف عن تلك المتعة التى يفترض كثير من الناس أنها الغاية الأولى للشعر. وهكذا عبّرت عن خواطرى فى ألفاظ تتناسب مع طبيعة تلك الخواطر، وتجنبت استخدام كثير من التعبيرات التى هى جميلة فى ذاتها، ولكن الشعراء أسرفوا فى تكرارها إسرافا قبيحا حتى أصبحت تثير النفور وتستعصى على كل محاولة لبعثها إلى الحياة من جديد ومن النقاد من إذا وجدوا فى قصيدة بضعة أبيات لا تختلف لغتها عن لغة النثر على الرغم من أنها قد وضعت فى سياقها السليم خضعت خضوعا تاما لقواعد النظم، سموا ذلك «نثرية» على حد تعبيرهم. وعلى قارئ هذا الديوان - إذا كان يريد حقا أن يستمتع بقراءته أن يرفض قواعد هؤلاء النقاد رفضا تاما.»

ونرى مصداقا لما أشرت إليه من ضرورة وضع المألوف أو المتداول «فى سياق شعرى» فى قول الشاعر.. فأعبر عنها باللغة التى يستخدمها الناس فى حياتهم العادية، وأخلع عليها فى الوقت نفسه ألوانا خاصة من الخيال تبدو معها الأشياء المألوفة فى صور غير مألوفة». وفى قوله.. «بضعة أبيات لا تختلف لغتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن لغة النثر، على الرغم من أنها قد وضعت فى سياقها السليم وخضعت خضوعا تاماً لقواعد النظم به».

ومع أن رواد الشعر الحر عندنا قد قصدوا قصدا فى أول الأمر إلى أن تنتهى أساليبهم إلى بعض النثرية الواضحة فإنهم فعلوا ذلك لما كان من حدة المواجهة - بين الأنماط السائدة المسيطرة فى الشعر القديم ومفهوم «المعجم الشعرى» الرصين الذى يتجنب قدر الطاقة لغة «الحياة اليومية». فأرادو أن يؤكدوا قدرة هذا اللون الجديد من الشعر على أن يقترب من المتداول دون أن يفقد طابعه الشعرى المتميز فى سياق يخلع فيه ما هو شعرى مختار «شعرية» على ما هو نثرى، فيغدو التعبير كله فى سياقه المتكامل شعرى الصيغة والمستوى. وقد عاد كثير منهم - بعد أن خفت حدة المواجهة إلى معجم متميز ونسق محكم.

وقد نرى مثل هذا الصنيع حتى فى الشعر الجاهلى نفسه، إذ كان الشاعر لا يجد بأساً من استخدام ألفاظ يظن بمعيار المعجم الشعرى المتميز أنها بعيدة كل البعد عن مجال الشعر، لكنه يرفعها إلى مستواه بما تكتسب من دلالة فى سياقها الشعرى المتكامل. ولعلنا لا نلتفت ونحن نردد مطلع معلقة **امرئ القيس** إلى ذكر البَعْر وحب الفلفل ولا ننكر عليه ذلك فى قوله:

ترى بعر الأرام فى عرصاتها

وقيعانها كأنه حب فلفل!

ذلك لأن البيت يلتحم مع ما سبقه من أبيات تحمل كثيرا من الشجن والأسى لما يشهد الشاعر من تحول جسيم أصاب موطن ذكرياته السعيدة البعيدة، ومع ما تلاه من أبيات يصف فيها الشاعر أرقه وهمه فى الليل الطويل. وبهذا التداخل بين أجزاء النُّسق الشعرى يصبح «البعر» القبيح دلالة نفسية شعرية لا يلتفت المتلقى بفضلها إلى ما يرتبط بالبعر من وجود واقعى بغيض. ولعلنا - لو أردنا التأويل - أن نجد فى «حب الفلفل» ربطا بين لذعته الحسية، وما فى وجدان الشاعر من لذعة الفقد وحرارة الذكرى.

ومن خلال الإسراف فى «فردية» التجربة وانغلاق التعبير، عند طائفة من شعراء الحداثة، والمغالاة فى النثرية والسرد عند طائفة أخرى ضاعت «الثقة» بين متلقى الشعر ومبدعيه، وأخذت دائرة التواصل تضيق يوماً بعد يوم حتى كادت تنحصر فى بعض اللقاءات أو «الأمسيات» التى لا تخلص فى حقيقتها للشعر، بقدر ما تبدو كأنها «سمر اجتماعى» فى ملتقى أدبى، ثم فى قصائد تنشر فى الصحف والمجلات لا يكاد يلتفت إليها أحد إلا لما تثيره من تساؤل، ودواوين لا يقرؤها إلا القليلون، لا زهدا فى القراءة - بل انصرافا عن نصوص لا يجدون فيها طبيعة العصر ولا صدى أنفسهم، ولا الصيغة الشعرية التى ألفوا أن «يستمتعوا» بها.

وزاد من تلك القطيعة استعلاء الشعراء من المجددين والمجربين على المتلقين إلى حدّ إنكار وجودهم، متعللين أيضا بمصطلح نقدى جديد يقول إن «النص يتعدد بتعدد قرائه». وهو قول يُفْضى بالضرورة إلى إ نكار «الذوق العام» لأبناء العصر الواحد ويلغى وجود «المتلقى» الذى يمثل فى صيغته المفردة «جمع» المتلقين ممن يضمهم الزمان والمكان ويختلفون فيما بينهم فى كثير من السلوك والتكوين والآراء، وتجمعهم مع ذلك وحدة عامة سائدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتجاوز تلك الفروق الفردية وتؤلف بينهم فى صفات كلية يتميز بها كل شعب يعيش فى بيئة واحدة وزمان واحد. وقد أدى إنكار الذوق العام، والزراية به عند كثير من نقاد الحداثة، والقول بتعدد النص بتعدد قرائه، إلى اعتقاد الشعراء بأن المتلقى كائن غيبى ليس له وجودٌ حقيقى، وليس على الشاعر أن يستحضره فى لحظات إبداعه أو يفكر فى ذوقه أو التواصل معه، وحَسْبُه أن يقول ما تُملى عليه موهبته أو بالأحرى «نظريته» التى استقاها من المصطلح النقدى، قانعاً بالتواصل مع نظرائه ممن يبدعون فى الاتجاه نفسه ويرضَى النقاد من أصحاب النظرية والمصطلح.

وقد بدأ بعض هؤلاء الشعراء من الشباب بداية موفقة فى التجديد قادرة على الإمتاع والتواصل، ثم ما لبثوا - استحضاراً لصورة الناقد وهيمنته واتباعاً لبعض رواد الاتجاه من الشعراء - أن تحولوا إلى الغموض والتفكك وسرد تفاهات النشاط اليومى المكرور فخاب أمل المتلقين فى مواهبهم الواعدة.

وأكد تلك النزعة عدول النقاد عن تقسيم الإبداع إلى ألوان متميزة من فنون القول كالقصيدة والقصة والرواية وإطلاقهم مصطلح «النص» على كل إبداع مهما تكن طبيعته، فأباحوا لشباب المبدعين الخلط غير المرسوم لغاية فنية، والاستهانة بالخصائص الأساسية لكل فن إن انتفع بخصائص ثانوية لفنون أخرى، وراح بعضهم يقلد بعضا أو يحتذى بعض روّاد الاتجاه، وكلما عثر أحدهم على صيغة أو صورة أو تعبير سارع الآخرون فاقتبسوه وكثيرا ما يكون هو نفسه مقتبسا ومجتزأ من بعض التراث أو القرآن الكريم أو الأدب الشعبى تحت مصطلح جديد هو «التناص».

وأكد اختلاط الجيّد بالردىء وإبداع الموهبة، بالتصنّع والمحاكاة.. إنكارُ كثير من المذاهب النقدية الجديدة لمبدأ القيمة، واكتفاؤها بتحليل النص، وتفكيكه إلى أبنية لغوية وتشكيلات أسلوبية تتحقق فى النص الجيد والردىء على السواء.

وإنكار القيمة إنكارا لممارسة التلقىّ والنقد منذ أن بدأ الإنسان إبداع الأدب والفن. فقد أحل أبناء كل عصر وأتباع كلّ مذهب أدبى أو فنى بعضَ النصوص محلاً سامياً وعدوها من «الروائع»، واستهانوا ببعضها أو أسقطوها، ووضعوا بعض المبدعين موضع الصدارة ووَسَمُوا بعضهم بالنبوغ أو العبقرية. ولن يُغنى التصنيف والتفكيك والإحصاء مهما تكن دقته، النص الردىء فيضادف القبول لدى متلقين لا يجدون فيه ما يلتمسون فى الفن من قيم موضوعية وفنية. وهكذا أصبح كل ما يرد على خاطر الشاعر فى مستواه «البدائى» شعرا صالحا للنشر، دون أن يعبأ الشعراء والنقاد بالمتلقى «ذلك الكائن الغيبى الهلامى!» وبموقفه من تلك النصوص.

ومن القضايا التى تثير جدلاً واسعا حول بعض تجارب الشعر الجديد عند رواده ومن تبعهم من أجيال الشباب، قضية «الجنس» وهى فى حقيقتها تتمثل فى بعض عبارات طارئة فى القصيدة تتضمن شيئا من إشارات جنسية قد تكون صريحة أحيانا أو خفية رامزة فى بعض الأحيان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولاشك أن الجنس تجربة إنسانية لا يمكن تجاهلها في الأدب والفن، إذ تتصل بالحافز إلى الحياة وبالغريزة الأولى بين غرائز الإنسان جميعا، وعلى أساس منها يتكامل الإنسان وتقوم الأسرة وينشأ الحب، وحولها تدور كثير من العلائق الإنسانية المتشابكة.

وحين يتخذ الأديب من الجنس مادّة لبعض إبداعه يصبح «تجربة» ككل التجارب التي ينتقيها المبدع من وجوه الحياة ودخائل النفس وأحوال المجتمع، ليقدمها في صورة فنية تقوم معادلا فنيا للواقع خلال «جماليات» معروفة في فن القول الذي يبدع فيه، تَصْرِف المتلقي عن الالتفات إلى واقع التجربة وتلفته إلى براعة الموهبة في رصد النوازع البشرية وتصويرها على نحو يتحول فيه ما هو محظور أو مبتذل في عُرف المجتمع والأخلاق إلى وجود متميز في صورته الفنية عن الواقع.

لكن الناظر فيما يثور حوله الجدل في كثير من قصائد الحداثة يرى أن الأمر في أغلب الأحوال لا يحتمل أن يرتبط - كما يحدث - بقضية كبيرة كقضية الحرية فالجنس في تلك القصائد في إشارات عابرة على التجربة العامة للقصيدة يبدو فيها الشاعر وكأنه يقصد قصداً إلى الزهو بالخروج المتحدى عن المألوف واقتحام المحرم والمحظور.

ولا يفلح الشاعر بهذه العبارات المقحمة الطارئة في أن يجعل من الجنس تجربة إنسانية تنفصل عن صورتها في الواقع لتغدو صورة فنية لها واقعها الفني المتميز وهكذا يبدو التعبير المفروض على تجربة القصيدة العامة مبتذلاً فجا خارجا على «ذوق» العصر العام.

ومراعاة «الذوق العام» شيء مألوف في كل عصر وكل مجتمع، يتباين من مجتمع إلى آخر ومن طبقة إلى طبقة ومن مجلس إلى مجلس، ويختلف عن قضية الحرية بمعناها المطلق..

وكثيرا ما يستشهد من يحتجون لهذا الخروج غير الفني عن المألوف بما كان يمارسه الأدباء في عصور ماضية من التاريخ العربي، لكن أغلب تلك الوقائع والنصوص لاتتصل بمبدأ الحرية قدر اتصالها بالذوق العام لتلك العصور ومدى قبوله الخوض الصريح في تلك الأمور، على سبيل الفكاهة أحيانا أو الهجاء الفاحش أحيانا أخرى. وكان ذوق تلك العصور يسمح بأن يدور شيء من هذا في مجالس الخلفاء والأمراء والأدباء، وأن يُدوّن - دون حرج - في بعض الكتب، لا لأن الحرية كانت متاحة مطلقة في تلك العصور، فما أكثر ما لاقى بعض الأدباء من عنت أو بطش عقابا لرأي سياسي أو مذهب ديني يخالف المذهب السائد أو انتماء إلى طائفة لا يرضى عنها السلطان، ولكنْ لأن ذوق العصر كان لا يرى ضيرا في مثل تلك الأمور التي يراها مجتمعنا الآن خروجا على «اللياقة» أو الذوق العام إذا جاءت في صورتها الواقعية الفجة، إلاّ في مجالس خاصة تبتغي الفكاهة والسَمر.

ولعل من خير ما يفرق بين تقاليد اللياقة، وحرية الأديب، ما نراه في نقائض **جرير والفرزدق** من فحش جارح يتناول أعراض الأمهات والزوجات والأخوات ونساء القبيلة بوجه عام.

والناظر في أمر تلك الصور الفاحشة يدرك أن الشاعرين المتناقضين ومن يتلقون نقائضهما لم يكونوا

يأخذون ذلك مأخذ الجد، وإلا لكان أقل قليله كافيا لإراقة الدماء. بل كان الأمر كأنه «مباراة» فى الفكاهة والسخرية على نحو ما كُنَّا نشهده عندنا فيما يعرف باسم «القافية» التى تجرى بين بعض من عرف بسرعة البديهة والقدرة على ابتكار الدعابة التى تدور فى معظمها حول الجنس، دون أدنى حرج أو شعور بالإهانة، ودون أن يكون لذلك أثر فى علاقة المتبارين وما قد يكون بينهما من صداقة.

وليس أدل على ذلك من أن **جريرا قد رثى الفرزدق** - على قدر ما كان قد أفحش فى هجائه - بقصيدة جيدة نسب إليه فيها ما ينسب إلى السيد العربى الجليل من فضائل، واصفا خسارة قبيلته تميم بفقد شاعرها الكبير:

لعمرى لقد أشجى تميما وهدها

على نكبات الدهر، موتُ الفرزدقِ

أما عن قضية الحرية - بعيدا عن ذوق العصر العام - فقد دافع كثير من نقاد الشعر القدماء عن بعض الصور الفنية الجيدة التى تعرض للجنس، وفرقوا بين الجنس فى الواقع وصورته الفنية فى الشعر، وعَدُّوا ما سوى ذلك من «الطرائف» التى يقبلها ذوق العصر.

لذلك تظل الإشارات الجنسية فى قصائد روّاد الحداثة ومن يقلدهم من شعراء الشباب بعيدةً عن قضية حرية الأديب، وتبدو أقرب إلى «مراهقة جنسية» يخفيها الشاعر فى ثنايا تجربة إنسانية عامة، فتبرز فجأة - وبلا مبرر - بين صور القصيدة وعباراتها وكأنها أفلتت من غرائز مكبوتة أو محبطة أو معقدة.

ويبدو هذا الاختلاط الشديد بين ما هو شعرى قادر على التواصل والإمتاع وما هو قائم على وهم التجديد وعلى الاحتذاء والتقليد لبعض ذوى المواهب المعروفين بقدرة ملحوظة فى مجال التجديد والتجريب؛ فى شكل جديد ينسب الآن إلى الشعر ويثير جدلاً كبيرا بين مبدعيه ومتلقيه هو ما عرف بقصيدة النثر. وعلى الرغم من جدة التسمية المأخوذة من بعض الآداب الغربية، فإن «الشكل» نفسه ليس جديدا على الأدب العربى قديمه وحديثه. وقد عرفناه منذ مطلع هذا القرن باسم «الشعر المنثور» وهو اسم يحمل ما يحمله المصطلح الجديد من نسبة هذا الإبداع إلى الشعر لكنه لا يبلغ به حدّ «القصيدة» وكان لنا فى هذا الفن رواد معروفون من أمثال **جبران خليل جبران ومصطفى صادق الرافعى ومصطفى لطفى المنفلوطى وحسين عفيف وأحمد حسن الزيات** وفى بعض كتابات **طه حسين**.

لكن الجديد فى القضية - وفيه خطر كبير على الشعر وصلته بمحبيه - أن الاسم - شأنه فى ذلك شأن المصطلح النقدى - أصبح تكأة يتكئ عليها كل من تعتمل فى نفسه بعض الخواطر الوجدانية أو بعض التأمل فى النفس والحياة والمجتمع ليصوغها فى كتابات لا تبلغ مبلغ الشعر ذى المستوى الرفيع، ولا النثر الفنى ذى الطابع الشعرىّ، وأكد الاختلاط ما أشرت إليه من مبادئ السردية والتداولية وإقحام تجارب تبدو جريئة وحرة وهى فى حقيقتها نابية لم ينف عنها سمو الفن سوقيتها أو ابتذالها. ولا شك أن لهذا الشكل «كُتابا» برعوا فيه وأبدعوا نصوصا متميزة تقترب إلى حد كبير من روح الشعر، لكنه - وهو لا يقتضى قدرة على تحقيق وزنٍ أو إيقاع مطرد - أصبح مطيّة سهلة لكثيرٍ من غير ذوى المواهب، وممن تنقصهم الثقافة اللغوية والفنية، ويعتمدون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على مصطلح «النص» الذى يبرر امتزاج فنون القول، فامتلأت الصحف والمجلات و«الدواوين» و«الأمسيات» بألوان من القول لا هى بالشعر ولا بالنثر، فيها ما فى بعض الحداثة من غموض أو تفكك وينقصها مع ذلك ما فى بعض ذلك الشعر من نفحات شعرية ملحوظة. ومهما يكن الرأى فى غموض شعر الحداثة أو نثرية بعضه، وفى جرأته المسرفة على اللغة وأساليبها، فإن فى كثير من نماذجه المقبولة عناصر فنية تقترب به من نفس المتلقى لا يجدها فى أغلب نماذج «قصيدة النثر».

ويجىء الخلط بين القصيدة الشعرية و«قصيدة النثر» من نظر كثير من الأدباء والنقاد إلى الوزن فى الشعر كأنه قيمة شكلية لا ينقص الشعر كثيراً بفقدها إذا تحققت له مقوماته الأخرى.

والحق أن قيمة الوزن لا تنبع من ذلك الإيقاع المطرد الذى تطرب له الأذن فحسب، بقدر ما تنبع من «المواجهة» بين موهبة الشاعر القدير وقيود الوزن فى لحظة الإبداع، وما تنتهى إليه هذه المواجهة عند الشاعر الموهوب - غير النظّام - من اختيار صيغة نهائية من بين خيارات عديدة من الألفاظ والمرادفات والأبنية والصور تزدحم فى مخيلته أثناء جيشان وجدانى مختلط، يمتزج فيه الوعى بالتلقائية، والخبرة بالموهبة، وتكتسب الصيغة الشعرية فيها تلك القدرة الفريدة التى تميزه عن النثر الفنى وتربط بينه وبين الموسيقى بأواصر وثيقة.

وآية ذلك اننا قلّ أن نقرأ الشعر موقعاً أو مقطعاً، حسب تفعيلاته العروضية، بل نقف ونصل ونسكن، فتتداخل التفعيلات ويختفى الوزن العروضى للبيت وإن بقى له إيقاعه العام. لكن التأثير الأكبر يظل قائماً من خلال تلك الصيغ الشعرية الفريدة التى أثمرتها المواجهة - لحظة الإبداع - بين قيود الفن وقدرة الموهبة.

وفى قصيدة النثر تظل المواجهة أقل احتداما والاختيار أكثر يسرا، لا يستدعى بالضرورة كل المختزن والمبتكر من ألفاظ اللغة وأبنيتها وتراكيبها، فلا تبلغ الصورة النثرية حدّ الشعر، ولا تكتسب صفة القصيدة. وقد يفتقد الشاعر فيها ما يلتمسه عادة فى النثر - ولو كان فنيا - من بعض مظاهر الفكر - الذى يبلغه الشعر من خلال الإيقاع والصيغ المختارة إذ يحول بها الإحساس إلى مزيج من الشعور والفكر لعله أعمق وأكثر نفاذا من الفكر المجرد.

والذين يطمئنون إلى هذا الخلط بين الشعر والنثر الفنى أو الشعر المنثور، ويجيزون النصوص الرديئة بعذر من المصطلح والشيوع، يتجاهلون ما ينطوى عليه كل ذلك من خطر على الشعر الحق وأثره فى النفوس وقدرته على الرؤية الصادقة لحقيقة الأشياء، وإسهامه مع غيره من الفنون وألوان الفكر فى التطلع إلى عالم أفضل. وهم فى هذا - وفى استعلائهم الشاذ على المتلقى بل وإنكارهم وجوده - يتجاهلون أن من بين فنون القول ما أصبح اليوم أقدر على اجتذاب عدد أكبر من المتلقين والقراء الذين يجدون فيه صورة فنية لهموم العصر ولحياتهم وعواطفهم دون أن يبلغ التجديد أو التجريب فيه حدا يصرفهم عن تلقيه والاستمتاع به.

وإذا كان فى نفوس أغلب الناس نزعة فطرية إلى الشعر فقد أصبح يرضيها فى هذه الأيام حوار ذو طبيعة شعرية فى مشهد تمثيلى أو وصفٌ جيد لشخصية أو موقف فى رواية أو قصة أو أداءٌ بارع فى التمثيل. ولا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعود إيثار كثير من الناس لمثل هذه الفنون لأنها لا تنطوى على شىء من التجديد، ففى الوطن العربى نهضة قصصية وروائية مرموقة ذات ثمار طيبة مختلفة لا تنقصها الحداثة، لكن أصحابها لا يتعالون على القراء ولا يتجاهلونهم، وهم - على اختلاف حظوظهم من الحداثة - أقرب إلى نفوس القراء من شعراء التجديد والتجريب، وهم مع هذا أكثر تواضعاً وأخْفَتُ صوتاً وأقلّ اتهاماً للقراء.

والحقيقة التى ينبغى أن نلتفت إليها ونعيد النظر الوضوعى فيها، هى أن أغلب وجوه التجديد فى شعر الحداثة وما يصاحبه من نقد هو فى معظمه أصداء مختلطة لاتجاهات حديثة فى الغرب، لا نستطيع أن ننكر وجودها ولا ما يمكن أن يكون لها لدينا من أثر، لكننا - ونحن لسنا أصحاب النظرية بل نحن ناقلوها ومترجموها - ينبغى أن نقتصد فى تقليدها وينبغى أن يكون لنا - على الأقل - إضافة ملحوظة إلى النظرية الغربية ونظرة محلية إلى طبيعة إبداعنا فى كل فنون القول، إن لم نستطع فى الوقت الحاضر أن تكون لنا نظرية كاملة تجمع بين المحلى والعالمى، وتتميز بأصالة نابعة من طبيعة اللغة والبيئة والتراث وامتزاج القديم بالحديث والقومى بالعالمى.

هكذا هو الوضع فى الآداب العالمية الكبرى، فليس ما نسميه عامة «الأدب الغربى» سواءً فى كل الوجوه وليس الأدب والفن فى فرنسا هما تماماً الأدب والفن فى انجلترا وألمانيا - على الرغم من وجوه الاشتراك التى تجليها طبيعة الحضارة الواحدة المشتركة. وكذلك يختلف الأدب الأميركى عن الأدب الأوربى، ويتميز أدب أمريكا اللاتينية - برغم مستوياته العالمية - بميزاته الخاصة. ولعلنا نجد شيئا كامل التميز فى آداب أمم أخرى كالهند والصين واليابان، والأدب الإفريقى.

ولا بأس من التأثر - بل هو ضرورة تفرضها الآن طبيعة الحضارة وموقفنا الذى يعتمد اليوم على «الأخذ» أكثر منه على العطاء، لكن عطاءنا لن يكون أصيلا وكبيرا إلا إذا نبع من التحام حقيقى بين المبدعين ومحبى الأدب والفن، وإلاّ إذا راعى الشعراء حق المجتمع والمتلقين فى المتعة والاستجابة والقدر المعقول من التواصل بين الجانبين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى العدد القادم :

المفكر الراحل / خالد محمد خالد

أغنية عاشق

أحمد مرسى

انجامُ هذا الليلِ من حجرْ
ألارضُ ألسماءُ من حجر
الأمَهاتُ ألدُمى
تُطلّ من نوافذ البيوت
فى وحشية وحزنْ.

ألخيلُ ألعشّاقُ ألقططْ
وباعةُ التّفاح والكتُب
مُضيّعون فى الطريق.

المركباتُ
ألنّساء فى اثوابّهن القاسياتْ.
أطيافُ دِلْفو فى جحيمه البنفسجى
تلوحُ فى ڤيترينةِ زجاج
بشارعٍ مهجور
إلا من الأضواءِ والظلال
إلاّ من القمرْ

حتّى القمرْ.
كوجه من أحبُّ منحوتٌ على رخامْ

انجام جمع نجم وهى كلمة فصيحة. ودلفو هو الرسام البلجيكى بول دلفو. ولد عام ١٨٩٧ واتصل بالحركة السوريالية. تتميز لوحاته بطابع كلاسيكى والوان باردة. وتقدم عالما من الأحلام فى إطار من المعمار الفخم والحدائق المركبة، حيث تتحرك شخوص عارية وكاسية تلتقى فجاة وتتبادل نظرات مترددة، ومن بين أشباح الحياة اليومية تتصاعد روح الشعر.

«التحرير»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فاروق شوشة

ممعن فى اليقين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

داخلٌ فى يقينه
كلّما أوْغلَ..
فاضت سماؤهُ بالعطايا
تستضىءُ الحروفُ من قبسٍ منهُ
وينثالُ برْقهُ كاندلاع الجمْرِ

شبّت نيرانه..
فى الحنايا
رحمُ الأرضِ شانخٌ
والذى يسكنُ فيهِ
مُشوّهٌ
وانتساب السماءِ ما عاد يُجْديهِ
«الثريا» تناثرتْ
و«سهيْلٌ» فى ساعة النَزْعِ مخنوقٌ
وفى الأفْقِ هاجسٌ

وشظايا..
فى عروق الشتاءِ تنتفضُ الرغبةُ
حُبْلى
وتستفيقُ أساطيرُ
عجافٌ..
وشاعرُ القوم أعمى:
ربابةٌ
وحكايا..
هاك وقت اليقينِ
لا تسألِ الآنَ
ولا تعترفْ بغير خطاياكَ
فالأرض مملوءةٌ بالخطايا
أىُّ ماءٍ وردْتَ؟
أى طريقٍ سرْتَ فيه؟
هذى دروب القهر تسْعى
محفوفةً بالمنايا
لا تُشحْ..
واستدرْ إليها
وبادرها بطعنٍ..
لكى تشقَ الخفايا
واتّخذ من ظلالِ رُمْحكَ
إيقاعاً..
ومن جلْوةِ السِّنانِ
مرايا
وانتبهْ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن فى أصابعكَ الجَمْرَ
ومن حولك غاصت مدائنٌ
فاستحالتْ..
جوارياً.
وسبايا..
شجنٌ نازفٌ
وعزفٌ على أوتار دُنياك ثقيلٌ
وملءُ قبضك ريحٌ
تجمعتْ من فجاجِ الأرضِ
سُدت جميعها فهى تُقْصيكَ
فتْنأى
ولم تزَلْ تتمايا!
هل تقيمُ الحداد؟
لا القومُ يبغونَ
ولا أنت طليقٌ
ولا السَاحةُ تُغْرى
ولست تدرى النَوايا
مُمعنٌ فى اليقينِ
هيهات يُرضيك احتمالٌ
وتسْتبيكَ مواعيدُ
لها طعمُ افتضاض السرِّ
وها انت مُنهكاً قد حملْتَ الكوْنَ
وشدْتهُ فوق قرنيْكَ
وفاخرْتَ
- من تفُاخر؟
هل تدرى!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جماجماً ..

وضحايا!

ليتنى ارتضى الذى قد تعشقْتَ

وامعنْتَ لديهِ

غوايةً

وانعطافا..

كنتُ اعليْتُ رايتى

وركزْتُ الرَمْحَ حولى

وقلتُ للريح هُبّى

فلن تعوقى مدايا..

كنتُ اطلقْتُ ما تكتَمْتُ

فانهارت سدودٌ

وحلّق البوْحُ فى الجوِّ

نسوراً

تخطفَتْ عصبَة الإفكِ

وطوفانَ رجومِ

يجتثُّ هذى الرزايا

ليتنى..

ليتنى..

فهل املكُ الآن يقيناً

- كما ملكْتَ -

وحرْفاً مُستبدًا..

وشاطناً..

ونهاية!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل

علي عشري زايد

صيحة رفض غاضبة أطلقها **ابن الأعرابي** منذ أكثر من عشرة قرون في وجه ما صدمه في شعر **أبي تمام** وأقرانه من الشعراء المحدثين في العصر العباسي من جنوح إلى الإغراب وخروج على المألوف في شعر العرب في ذلك الحين من رؤى وأخيلة ووسائل تشكيل فني، على الرغم من أن البون بين أشد شعر أبي تمام إسرافا في الإغراب وإيغالا في الخروج على المألوف وبين أشد شعر أسلافه ومعاصريه التزاما بتقاليد الشعر العربي الموروث لم يكن بالاتساع الذي يبرر هذا الانزعاج الذي يطالعنا من صيحة **ابن الأعرابي** الرافضة. ومن ثم فلا أدري مالذي كان يمكن لهذا الناقد المتزمت أن يقوله لو أنه امتدّ به العمر إلى زماننا واطلع على بعض ماينشئه بعض شبابنا من كلام يسودون به صفحات المجلات الأدبية والثقافية تحت اسم الشعر، فضلا عن صفحات دواوينهم ومطبوعاتهم ونشراتهم الخاصة، كلام تبلغ المسافة بين أكثر نماذجه التزاما واتزانا وبين أشد مفاهيم الشعر الحقيقي تطوراً وتمردا على الجمود عشرات أضعاف المسافة بين شعر **أبي تمام** وشعر سابقيه، وحين يبلغ الأمر هذا المبلغ فإننا نغدو في حاجة إلى أكثر من ناقد في مثل تزمت **ابن الأعرابي** وفي مثل صرامته ليقف في وجه السيل الجارف، وليذود عما بقي من حدود بين أجناس الأدب وأشكاله الفنية، بل بين الأدب وبين العبث والإسفاف والابتذال.

أقول هذا وأنا أعرف أن الإبداع الأدبي - والفني عموما - وخاصة في مفهومه الحديث لون من التمرد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدائم - والمغامرة الجسور لاكتشاف المجهول وارتياد آفاقه الروحية والفنية الرحيبة البكر، ولكنى أعرف فى الوقت ذاته أن مثل هذه المغامرة لايمكن أن تتم فى المطلق، أو أن تتحرر تماماً من كل التزامات الإطار الفني، لأن الفن فى النهاية التزام بقدر ماهو حرية، وتلك هى المعادلة الصعبة التى على المبدع المرتاد خوض غمار العثور على حل لها؛ فهو مطالب بأن يراعى التزامات الجنس الأدبى - أو الفنى - الذى يبدع فى إطاره وأن يتجاوز هذه الالتزامات فى الوقت ذاته، مطالب أن يخضع لها ويتمرد عليها، ولو سقط المبدع أسيرا لأحد طرفى المعادلة لخرج نتاجه من دائرة الإبداع البكر المتفرد؛ لو سقط أسيرا لكل قيود الالتزامات الموروثة للإطار الفنى لما زاد ماينشئه عن أن يكون إضافة كمية مبتذلة إلى الموروث الأدبى، ولو سقط أسير التمرد الكامل على هذه الالتزامات لخرج ماينشئه عن دائرة الإبداع الأدبى والفنى من الأساس، أما إذا تحرر من إسار طرفى المعادلة كليهما فإن ماينشئه يخرج عن أن يكون شيئا خاضعا لمفهوم الأدب والفن، ورأى أن معظم ماينشئه هذا الفريق من الشباب من هذا القبيل، الذى ينفر جمهور الملتقين.

وانصراف المتلقين - بما فيهم الشطر الأعظم من النقاد - مرده إلى إخفاق هؤلاء الشباب فى الوصول إلي حلٍّ مرض للمعادلة السابقة؛ لأن العملية الإبداعية - التى يعد المتلقى فى الرؤية الحديثة أحد أطرافها - أشبه بعقد فني غير مكتوب بين المنشئ والمتلقى ، والشروط غير المعلنة لهذا العقد هى الالتزام بالحدود العامة لإطار الشكل الأدبى، المتمثلة فى التقاليد والمقومات الفنية الأساسية للجنس الفنى الذى يبدع المبدع فى إطاره، والإخلال بأي مقوم من هذه المقومات الأساسية - فضلا عن الإخلال بها كلها - يبطل هذا العقد الفنى.

وإذا كان من غير الممكن - وغير المطلوب - وضع حدود صارمة لإطار الجنس الشعرى فليس من الصعب الاتفاق على ملامح عامة تحدد هذا الإطار، يأتى فى مقدمتها الرؤية المتفردة النافذة للكون لاكتشاف كل ماهو خفى وساحر وجليل حتى فى أشد مظاهره عادية وابتذالا، ولابد لمثل هذه الرؤية أن تتم بعين البصيرة لا بعين البصر، والتحليق فى آفاق روحية مترامية بلا تخوم، ثم الصبر على معاناة هذه الرؤى الجليلة حتى تتلاحم أبعادها وتتعانق وتتشكل فى كيان فنى رائع، أبرز ما يميزه تفجير طاقات الإيحاء السحرية اللا محدودة الكامنة فى لغتنا الثرية، وتوظيف كل هذه الطاقات والإمكانيات فى احتضان الأبعاد الروحية المترامية للرؤية الشعرية، وأن يتم ذلك كله فى إطار موسيقى رفاف يضاعف من ثراء هذه الإمكانيات والطاقات ويتسلل إلى الروح قبل أن يطرق الأذن.

ونتيجة لهذا كله يكتسى العمل الشعرى الحقيقى ثوبا من الغموض الموحى الذى يضفى على أبعاد الرؤية جمالا وجلالا، ويجعل هذه الأبعاد الروحية والفكرية والوجدانية الرحيبة تلوح من وراء الغموض الشفيف كما تلوح العيون الجميلة من وراء غلالة شفافة على حد تعبير الشاعر الرمزى الفرنسى **فيرلين** فى مجال دفاعه عن الغموض الشعرى الموحى فى قصيدته «فن الشعر». هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو الخروج عن المألوف نشدا لما هو أجلّ وأجمل، أو بعبارة أخرى هو الخروج على ما فى المألوف من جمود وعادية وابتذال، دون الخروج على الالتزامات الفنية الأساسية التى تكسب هذا الخروج مشروعيته الفنية، وتضفى عليه مالا حدود له من السحر والجمال والعبقرية المتفردة.

إذا كانت هذه هى الملامح والمقومات العامة التى تحدد إطار الجنس الشعرى فما حظ كتابات شبابنا التى ينشرونها تحت اسم الشعر منها؟!

إن حظ هذه الكتابات من مقومات الشعر جد ضئيل؛ فما فيها من خروج على المألوف من الرؤى والتصورات.. وما يكتنفها من غموض كثيف يندّ عن حدود الفهم والتصور لا يرتد إلى غنى هذه الرؤى واكتنازها بالأبعاد الروحية والوجدانية الرحيبة بقدر ما يرتد إلى كسل أصحابها، وعجزهم عن الصبر على معاناة هذه الرؤى حتى تكتمل وتثرى وتتعانق أبعادها فى كيان متكامل تتفاعل عناصره ويثرى بعضها بعضا، وما يبدو فى كتابات بعضهم من مغامرات تشكيلية نزقة ليس مبعثه سيطرة هؤلاء على لغتهم ومحاولاتهم تفجير طاقاتها وإمكانياتها الإيحائية غير المحدودة فى ابتداع أدوات وتكنيكات تشكيلية جديدة بقدر ما هو نتيجة لضعف صلتهم باللغة وجهلهم بطاقاتها التعبيرية السحرية الكامنة، ومحاولة ستر هذا الجهل بلون من الشعوذات التعبيرية الساذجة وإذا أضفنا إلى كل هذا خلوّ هذه الكتابات من كل قيمة موسيقية حقيقية يمكن أن تستر بعض ما فيها من ابتذال وتضفى عليها شيئا من الجلال أمكننا أن ندرك بسهولة مدى حظ هذه الكتابات من المقومات الحقيقية للشعر.

حتى لا يظل الكلام تهويما نظريا محضا، وتهما لا دليل عليها دعونا نبدأ معا بقراءة هذا النموذج لأحد هؤلاء الشباب، وهو منشور فى أحد الأعداد الأخيرة لدورية من الدوريات الأدبية المحترمة:

كنت الصبى الذى عقره الجرو

ثم صرت الشاب الذى يتوقف عن العدو

لأن العواء يتعقبه

أشرت للرائحة

أشرت بسبابتى لأعماء الجرو الطليقة

تشى بأن الداخل سقط سدا

الأنياب انتقمت من اللسان

قطعوا الحبل الذى حمل من الجرو خفاشا

وتشاء سوأتى الفاعل

أى شىء من مقومات الشعر فى مثل هذا الهراء؟! ويبدو أن لهذا الكاتب ولعا خاصا بموضوع الكلاب، ففى نص آخر له طويل، يحتل ثلاثا من صفحات المجلة التى نشر فيها . ويذكر الكاتب أنه مجتزأ من نص أكثر طولا . يصور لنا هذا المبدع ولعه المرضى بمطاردة الكلاب، ويتتبع فى تفصيل مفزز مغامراته النزقة فى هذا المجال، وتأنقه فى اختيار الحجارة التى يقذف بها هذه الكلاب المسكينة. ولا أريد هنا أن أتسامل عما فى هذا الهراء من سموّ فى الرؤية، أو جمال فى التعبير، أو جلال فى الموسيقى، فيبدو أن كل هذا ترف لا يحمله مفهوم الشعر

لدى هؤلاء الشباب ولا يأبه به، وإنما أتساءل فقط عما فيه من الذوق، مجرد الذوق بأبسط مفاهيمه وأكثرها عموما!!!

لقد صار أهم ما يشغل بال هذا الفريق من الشباب ويشكل البعد الأساسى فى رؤاهم أمرين: أولهما الجنس بأحط صوره وأكثرها إسفافا وابتذالا، وثانيهما الاجتراء على كل المقدسات والقيم والتقاليد الموروثة. تقول واحدة من مبدعات هذا الفريق فى نص لها طويل منشور فى إحدى الدوريات، وفى مقطع من مقاطع هذا النص يحمل عنوان «جسدها»:

وهيدة أمام عمرى الدافئ،

شبقة لجسدى، متفتحة ومغلقة فى ذات الوقت

مكتفية بعمرى الوحيد، راضية

وفى المقطع التالى الذى يحمل عنوان «هو» تقول المنشئة:

قوتى فى مواجهتها جسدى

جسدها رغم ثقل ملابسها يتماهى أمام بنيانى، أمام اصرارى

فى مواجهتها جسدى يختفى بمشيئته، وعندما اختفت

لم يبق غير الهوا، تهدنت كومة من الرمال بلا عقل.

لا يطالعنا من المقطعين سوى هذا الشبق الملتهب فى صورته المبتذلة، الذى يقص جناح الرؤية ويقعد بها عن التحليق فى آفاق الروح المترامية، ويشغل صاحبته حتى عن الاهتمام بسلامة التعبير فضلا عن جماله، دعك من الموسيقى وأدوات التشكيل الشعرى الأخرى.

على أن الخطب فى هذا النموذج - على فداحته - يهون إذا ما قارناه بنصوص أخرى كتلك المنشورة فى إحدى النشرات السرية التى يصدرها هؤلاء الشباب والتى تحمل عنوان «الفعل الشعرى» وكان ينقص هذا العنوان ليكون اسما على مسمى كلمة «الفاضح» فى نهايته، حيث تحدثنا مبدعه أخرى من مبدعات هذا الفريق فى نص منشور فى هذه النشرة عن حنينها إلى «أصدقاء الطفولة الذين مازالت أسماؤهم محفورة على أبواب حمامات المدرسة، والذين تساقطوا الآن على طريق العودة فى أكياس سبيتة للتبول اللا إرادى» وعن «طرب العجائز المتصابيات لاكتشاف عطورهن فى ذكورة تريد أن تتقافز من فتحات السراويل» وأستميح القارىء الكريم العذر فى إيراد مثل هذا الغثاء المبتذل فإنى مهما حاولت أن أصور مدى ابتذال رؤى هؤلاء الشباب وإسفافها فلن أبلغ من إقناع القارىء ما يمكن أن يبلغه نموذج واحد من نماذج هذا الإسفاف أضعه بين يدى القارىء بدون أى تعليق.

وأرجو ألا يظن القارىء أنى أجهدت نفسى فى التنقيب عن هذه النماذج الساقطة، فالحقيقة أنى التقطتها من خلال تصفح سريع لبعض الأعداد الأخيرة الصادرة من أربع من الدوريات التى تصدرها مؤسسات محترمة، وهى مجلات «الشعر» و«إبداع» و«أدب ونقد» و«القاهرة» بالإضافة إلى أحد أعداد «الفعل الشعرى» ، وقد هالنى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بحق الكم الوفير من هذه النصوص الذى خرجت به من هذا التصفح العارض، وقد حاولت أن أختار من هذا الحصاد أفضل ما فيه وأقله إسفافا وابتذالا، لأعفى سمع القارىء من كثير من الغثاء الذى يخدش حياءه ـ فضلا عن ذوقه وإحساسه ـ فهؤلاء المبدعون الشباب لا يكاد يجذب اهتمامهم إلا كل ما هو قمىء وبشع فى الوجود، وكتاباتهم تفوح منها رائحة العفونة المنبعثة من دورات المياه وغيرها من مصادر العفن، ولا أدرى عن أى مستنقع تنبعث هذه الرؤى المريضة، ولا أى مستقبل قاتم ينتظر شعرنا العربى فى ظل سيطرة هذا اللون من الإبداع وتفشيه المخيف.

لقد عمّ هذا الخطب حتى دفع واحداً من أرحب نقادنا صدراً، وأحناهم على محاولات التجريب فى مجال الإبداع الأدبى، وأكثرهم تفهما لما قد يصحب هذه المحاولات من شطحات وجموحات إلى أن يطلق صيحة تحذير قلقة فى عدد ديسمبر من «إبداع» تذكرنا بصيحة ابن الأعرابى، وينبغى على هذا الفريق من الشباب أن يأخذ صيحة الدكتور مصطفى ناصف هذه «حجج الشعراء باطلة» بكل ما تستحقه من اهتمام وتفكير، حيث يعلن ناقدنا الكبير فى مقالته التى تحمل هذا العنوان «أن بعض الشعر الآن يكاد يشرع للعجز عن الوعى» وأن «بعض الاتجاهات المعاصرة فى الشعر تثير الرعب» وأن «الأصل فى الشعر أن يسيطر على الظروف لا أن تسيطر الظروف عليه، استعبدتنا فكرة التسلط ودافعنا عن الخطأ بخطأ أكثر فداحة»، «هذه أزمة تثقيف بادية فى سخط غير محدود، وتراجع وشكوى ولعب تحت شعار الحرية والتجديد. يجب أن يظهر النقاد معالم العبودية المتنكرة القاسية البادية فى بعض نصوص الشعر، ليس التنكر للوزن والإيقاع إلا تحية لهذه العبودية على خلاف ما نظن. ساء فهم الحرية، الحرية توازن بين التجربة والنظام، بين الشوق والالتزام».

والمقالة حافلة بمثل هذه التحذيرات من ناقد نافذ البصيرة لا يمكن لأحد أن يتهمه فى حنوه على مغامرات التحديث وحدبه عليها وعلى أصحابها، وهو انطلاقا من حرصه على تسديد خطى هذه المغامرات وألا تتنكب عن الطريق القويم يطلق صيحة تحذيره العالية هذه من الأخطار التى تعصف بهذه المحاولات وتهدد مستقبلها ومستقبل الشعر العربى كله معها.

ولكن ليس كل نقادنا للأسف فى مثل شجاعة الدكتور ناصف ومثل إخلاصه الحقيقى لهذه التجارب وحرصه على أن يقود خطاها ـ ولو ببعض العنف ـ إلى سواء السبيل، فما زلنا نرى فريقا من نقادنا المرموقين يدللون هؤلاء الشباب، ويحتضنون مغامراته النزقة بالتأييد والتشجيع، ولا يحتكمون فى تحليلهم كتابات هؤلاء الشباب إلى معايير فنية موضوعية مستمدة من تقاليد الجنس الشعرى الذى يصر شبابنا على نسبة كتاباتهم إليه، بل إنهم يجعلون هذه النصوص ذاتها هى مصدر هذه المعايير، فهى النموذج وهى القانون، وفى ظل هذا الموقف يصبح كل مايرتكبه الكاتب من نزق وشعوذة تجليات عبقرية وإبداع ، وما على الناقد إلا أن يكتشف هذه التجليات والتقنين لها من خلال تحليلات رياضية جافة وخادعة، ويتسع نطاق هذه العبقرية ليشمل حتى

ARCHIVE

الأخطاء اللغوية التى يقع فيها هؤلاء المبدعون نتيجة لجهلهم بقواعد اللغة، وحتى بعثرتهم للكلمات على سطور كيفما اتفق نتيجة لجهلهم بأسس الموسيقى الشعرية، وحتى أخطاءهم فى استخدام علامات الترقيم، بل حتى الأخطاء الطباعية التى يقع فيها الفنيون الذين يقومون بصف حروف هذه النصوص وجمعها.. الخ، كل صور القصور والأخطاء هذه تجد تبريرا لها فى تحليلات بعض نقادنا، بل تغدو من وجهة نظرهم تجليات لعبقرية أصحابها، بدل أن يسدد هؤلاء النقاد خطى مغامرة الشباب على طريق التجديد الحقيقى.

ولعل نقادنا هؤلاء مدفوعون فى موقفهم هذا من نزق هذه المحاولات برغبتهم فى النأى بأنفسهم عن دائرة الاتهام بالتزمت والرجعية والوقوف فى وجه تيارات الحداثة، والبرهنة على أنهم ليسوا أقل حماسة للحداثة من هؤلاء الشباب، أو مدفوعون بالخضوع للابتزاز الأدبى الذى يمارسه عليهم الكتاب الشباب من أجل الاعتراف بهم وبكتاباتهم، أو مدفوعون - فى أفضل الأحوال - بدافع حدبهم على هذا المحاولات أملا فى أن تبلغ رشدها يوما ما وتمثل إضافة حقيقية إلى تراث التجديد فى شعرنا العربى عبر رحلته الممتدة فى الزمان، أو لعلهم مدفوعون بكل هذه الدوافع معاً.

ولكن موقف هؤلاء النقاد - أيا ما كانت دوافعه - يظل واحداً من ردود الفعل السلبية من فريق كان يرجى منه أن يبرز سلبيات الظاهرة بقدر إبرازه لإيجابياتها، الأمر الذى كان من عوامل تفشيها واستشرائها، وبالطبع فإن هذا الموقف ليس موقف كل النقاد، ولكن حتى النقاد الذين لم يشجعوا هذا الاتجاه ويروجوا له يقفون منه موقفا محايدا فى الغالب، هو فى النهاية ضرب من السلبية.

ولا أظننى فى حاجة إلى التنويه إلى أن هذا الاتجاه - على استشرائه المخيف - قد استقطب كل شبابنا المبدعين، فمازال لدينا بفضل الله شعراء حقيقيون من الشباب يقومون بمحاولات جادة فى مجال التجديد الشعرى، وارتياد آفاق الإبداع البكر، مزودين بكل ما ينبغى أن يتزود به المبدع الرائد من ثقافة رفيعة، وإحساس رهيف بالمسئولية، وتواصل حميم مع تراثهم وغيرة عليه وانطلاق منه إلى آفاق التجديد، ومعرفة واسعة بأسرار لغته، وسيطرة حقيقية على أدوات التشكيل الشعرى التى تزوده بها هذه اللغة، وأخيراً معايشة عميقة لهموم أمته وانشغال بها وتفاعل معها، ومن ثم فإن هؤلاء الشعراء يبدعون شعرا حقيقيا فيه كل مقومات الشعر الرائد الأصيل، وحتى ما يمتزج ببعض هذه المحاولات من جنوح وجموح يظل أمراً طبيعيا ومتوقعا فى مثل هذه المحاولات الرائدة.

ولكن تظل مع هذا مساحة تفشى الظاهرة السابقة فى نتاج الشباب مثيرة للقلق، خاصة وأن هذه المساحة تتسع رقعتها يوما بعد يوم، وإنها تستدرج من حين لآخر بعض الشعراء الحقيقيين - من الشباب وغيرهم - إلى شباكها ولو على سبيل التجربة.

ولعله مما يزيد من خطورة تفشى هذه الظاهرة أنها تأتى فى سياق تفشى مجموعة من الظواهر المرضية الحضارية العامة التى لا يستطيع المتابع أن يمنع نفسه

من الربط بين تفشيها وتفشى ظاهرتنا مما يكسب الأخيرة دلالات وأبعاداً أكثر خطورة من مجرد شيوع ظاهرة أدبية سلبية، ويجعلها عرضا لأمراض حضارية أكثر استشراء وخطورة.

ويأتى فى مقدمة هذه الظواهر المرضية الحضارية سيطرة النموذج الحضارى الغازى، والانسحاق تحت وطأة الانبهار به فى مجال الفكر والفن، وحتى السلوك والمأكل والمشرب والملبس، دون تقدير لمدى ملاءمة هذا النموذج أو عدم ملاءمته لواقعنا الحضارى، بكل ما يترتب على هذا من فقدان تدريجى لملامح هويتنا الحضارية المتميزة. وما على من يريد أن يتأكد من مدى سيطرة النموذج الحضارى الغازى - وهو هنا النموذج الغربى - إلا أن يلقى نظرة سريعة على مآكل الناس ومشربهم وملبسهم وسلوكهم الاجتماعى العام فى كل مجالات الحياة.

هل يستطيع الراصد أن يمنع نفسه من الربط بين استشراء هذه الظاهرة فى حياتنا وبين انبهار شبابنا المرضى بالنموذج الإبداعى الغربى إلى حد تجاوز هذا الشباب لاستعارة الأشكال والتكنيكات والأدوات الفنية لهذا الأنموذج إلى استيراد الرؤى والهموم الروحية والفكرية التى يطرحها، الأمر الذى ينتهى بهم إلى الانسلاخ عن هموم أمتهم والتعالى عليها، ويزيد من اتساع الهوة التى تفصلهم عن جماهيرهم والتى هى واسعة من الأساس بما فيه الكفاية.

ومن الظواهر المرضية الحضارية التى تتفشى فى واقعنا، والتى لا يمكننا أن ندرس تفشى ظاهرتنا بمعزل عنها الجنوح العام إلى التسيب والانفلات من كل الالتزامات والقوانين والقواعد، سواء كانت اجتماعية أو اخلاقية أو قانونية أو سلوكية، وجولة واحدة فى أحد شوارع عاصمتنا تستطيع أن تزودنا بكم هائل من نماذج هذا الجنوح الكاسح إلى التسيب والانفلات من أسر كل القواعد والقوانين بحيث انعدمت ثقة الناس أو كادت فى قيمة القانون وأهميته وضرورته بالنسبة لهم، فهل من الصعب علينا أن نرد إلى هذا أجزاء من تفلت شبابنا من كل القيود والتقاليد الفنية التى تحدد مفهوم الشعر، أو أى جنس أدبى آخر؟!!

من هذه الظواهر أيضا ضعف الهمة والميل إلى الاستسهال، وضعف الجلد على تحمل المسئوليات الجليلة، هذا أيضا سلوك اجتماعى عام يتجسد - بالنسبة لظاهرتنا - فى عدم القدرة على الصبر على المعاناة الجادة العميقة لرؤاهم الشعرية حتى تتبلور أبعادها وتكتمل وتتلاحم ومن ثم فإنهم يبتسرونها قبل أن تنضج وتكتمل فتجىء مجموعة من الخطرات الفجة المتناثرة وليست وحدة شعورية متلاحمة الأبعاد تتفاعل أبعادها المتعانقة ويثرى بعضها بعضا. وقد ينعكس هذا الميل إلى الاستسهال فى صورة رؤى عادية مبتذلة تفتقر إلى أدنى قدر من التفرد والسمو الذى هو سمة أى رؤية شعرية حقيقية، وقد يحاول الكاتب ستر هذا الابتذال بلون من الجرأة على كل ذوق سوى فلا يزيد صنيعه هذا ابتذاله إلا إسفافا وبشاعة، ولنقرأ مثلا هذا النموذج لأحد الشباب:

اود ان اسلك كليتى بيدى، واسلك كبدى والمعدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وان اقيس اسمائى بنفسى واشرف على
تنظيم ضربات
القلب وكمية الدم المضخوخة الى المخيخ
والى عروقي....

ويتطرق الكاتب إلى حديث شديد الإسفاف والسقوط عن أعضائه التناسلية، وعن ذهابه إلى دورة المياه وما يفعله فيها، ويبدو أن الحديث عن دورات المياه قد أصبح بدوره - بعد الحديث عن الولع بالكلاب ومطاردتها - من أدبيات هذا الاتجاه؛ فثلاثة من النصوص التى جمعتها من خلال تصفحى السريع للدوريات التى أشرت إليها يعرج فيها أصحابها بصبورة أو بأخرى على دورات المياه.

ولم تقف ظاهرة الجنوح إلى السهولة عند حدود النتاج المكتوب بالفصحى التى تمتلك من الجلال ما قد يستر بعض العوار الناشىء عن هذا الجنوح، بل انتقلت العدوى إلى النماذج المكتوبة بالعامية المفتقرة إلى هذا الجلال مما يسقط بهذه النماذج إلى هوة لا قرار لها من الركاكة. وإذا كان لايزال فى قوس صبر القارىء منزع فإنى أستميحه العذر فى أن أسوق إليه هذا النموذج المكتوب بالعامية لأحد ممثلى هذا التيار:

معنديش حاجة اقولها لاى حد
لأن الحاجات اللى شيا لن اعرفها
أكتر من الحاجات اللى عارفها فعلا
ودى قليله
مثلا:

- نفسى الاقى شقة ستوديو
فى عابدين
- عايز اقرأ يوسف ادريس
تانى
- فيه ملحدين واتقين تماما
انهم صح زى المؤمنين
- محتاج اتعلم كمبيوتر
وانجليزى
.....
- أتوبيس اتنين وتمانين
بشرطة بيروح نولاق الدكرور

وهكذا يظل هذا اللغو يتتابع فى مقاطع خاوية من أى معنى، عارية من أى جمال: فالمعنى والجمال يخاصمهما رواد هذا التيار عن قصد، ويمثل عداؤهم الشديد لهما إحدى سمات كتاباتهم التى يحتفى بالترويج لها منظروهم. يقول أحد هؤلاء المنظرين فى افتتاحية لأحد أعداد نشرة «الفعل الشعرى» الذى اقتبست منه النص السابق: «يرفض الشاعر اليقين، ويبدأ من الجزئى، من التفصيلى، من المفكك والمنبش، بل وربما يقدم الشاعر محض شطحات ساذجة ومخاتلة مقصودة»، « اللغة التى يكتب بها الشاعر الجديد لغة بدئية تدشينية، لا يهمه أن يستخدم طاقتها المجازية، بل إنه يكاد ينفيها... تفقد اللغة دورها كبطل من أبطال النص الشعرى»، «لا تشيع القصائد الجديدة نغمية منتظمة، بل هى تنقض الأنماط الموسيقية السابقة وتترك للعفوية الصوتية الناتجة عن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التراتب العفوىّ للكلمات أن تصنع مناخا لا ينضبط إلا بقدرة الشاعر ومهارته الشخصية» فما الذى يبقى إذن من النص الشعرى إذا فقد كل هذه المقومات التى لا يقوم بدونها شعر: المعنى المتفرد: واللغة العبقرية، والموسيقى الأسرة؟!!! ما الذى يبقى منه سوى الركاكة والابتذال والإسفاف التى تغص بها نصوص هؤلاء الكتاب التى أدارت ظهرها إلى كل ما هو جميل وجليل فى الحياة وأصبحت معارض للدمامة والقبح والبشاعة؟!

هل نستطيع أخيرا أن نعرض لهذه الظاهرة بمعزل عن ظاهرة مرضية أخرى شديدة الخطر وهى ما أطلق عليه الدكتور **ناصف** «العجز عن الوعى»: فالغياب عن الوعى بكل عواملها التى من أخطرها تفشى المخدرات بكل أنواعها تفشيا مدمرا بين شبابنا فى مختلف طبقاته الاجتماعية، ولا يعنى هذا بالطبع أن هناك ارتباطا سببيا بين الظاهرتين ولكنه قد يعنى أن الظاهرتين كلتيهما يمكن أن يكونا عرضين مختلفين لمرض اجتماعى وحضارى واحد هو الجنوح إلى فقدان الوعى، ولعل الدكتور **ناصف** عندما أطلق تحذيره القلق «إن بعض الشعر الآن يكاد يشرع للعجز عن الوعى» كان يستشرف هذا المعنى.

لقد كان الشعر دائماً - وسيظل - واحداً من الحراس الأمناء على يقظة وعى الأمة وليس واحداً من عوامل تغييبه، وخاصة فى الفترات التى تقتضى أن يكون هذا الوعى فى أقصى حالات يقظته وحدته، ولا شك أن الفترة التى تجتازها الأمة الآن واحدة من أخطر هذه الفترات، حيث يحاصرها من الأخطار ما يهددها بفقدان هويتها الحضارية، ووظيفة الشعر فى مثل هذه الظروف أن يقف سداً منيعا فى وجه هذه الأخطار، يوقظ وعى الأمة، ويربط - فى رحلة استشراقه للمستقبل واقع الأمة بجذوره الحضارية المتمثلة أساسا فى تراثه العربى والإسلامى، وأن تتسع آفاق مغامرته الإبداعية ليعانق فى إطارها الحاضرُ الماضى والمستقبل معا، ويمتزج الوافد بالموروث فى تفاعل مثمر خلاق، وألا تكون نقطة انطلاق هذه المغامرة الاستدبار التام للماضى وقطع الأواصر التى تربطها بمواريثها الروحية والفكرية والفنية انبهاراً بالنموذج الوافد، وهذه المواريث أعم من أن تنحصر فى النتاج الإبداعى الحضارى لمرحلة معينة من مراحل تاريخ هذه الأمة. إنها تتسع لتشمل الإبداع الفكرى والأدبى والفنى والحضارى عموما للأمة من أقدم لحظة معروفة فى تاريخه إلى اليوم، مع تفاوت فى أهمية هذه المراحل يقتضيه تفاوت مجالات الإبداع فى الحديث.

إن المبدع الذى يقطع صلته بمواريثه الفنية والروحية لا يقطع هذه الصلة بواحد من أثرى روافد تجربته الإبداعية فحسب وإنما يقطعها بالشطر الأعظم من جماهيره التى كونت هذه المواريث وعيها وذوقها وثقافتها. ويمكن أن نقرر أن مساحة جماهير المتلقين المتعاطفين مع هذه الظاهرة يتناسب عكسا مع درجة استدبار ممثليها لمواريثهم بحيث يمكن القول - دون أى رغبة فى التهكم، فالموقف أشد قتامة من أن يستثير أية رغبة من هذا القبيل - إن كتاب هذا اللغو - الذى يسمونه شعرا - أكثر من قرائه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمبدع الذى ينفصم عن هموم أمته فى واحدة من أحلك مراحل تاريخها ليعانق همومه الخاصة الشديدة الابتذال والإسفاف، بل ليستورد هموما ورؤى غريبة عليه وعلى واقعه لا يمكن وصف سلوكه هذا إلا بأنه نوع من غياب الوعى، بل والمشاركة فى تغييب وعى الأمة - ولو بدون قصد - وهو عكس الدور المتوقع من الشعر فى مثل هذه الظروف من إيقاظ وعى الجماهير وإرهافه لمواجهة الأخطار المحدقة، لا عن طريق الخطب والمواعظ والنصائح، بل بالوسائل الشعرية الخاصة المتمثلة فى تقديم النموذج الشعرى الفنى الرفيع الذى يرقى بأذواق الناس وكل مداركهم، وهذه هى أعلى درجات يقظة الوعى.

ولحسن الحظ فإن جماهير المتلقين كانت أكثر وعيا من شباب المبدعين فانصرفت عن مغامراتهم الإبداعية غير المسئولة، وإن كان هذا الموقف قد انعكس على الموقف العام لهؤلاء المتلقين من محاولات التجديد الجادة التى يقوم بها شعراء حقيقيون أصلاء من الشباب وغيرهم ينطلقون فى محاولاتهم هذه من التراث لينفتحوا على أحدث ما أنجزته الآداب العالمية فى مجال الشعر، يتفاعلون معه من موقف الندية لا موقف التبعية، يأخذون منه ما يلائم رؤيتهم الخاصة التى لا تتنكر لملامح هويتها الحضارية ولكن للأسف ألقت المغامرات النزقة غير المسئولة بظلالها الثقيلة على موقف المتلقين من محاولات التجديد الجادة هذه بعد أن اختلط الحابل بالنابل، والغث بالسمين، فتقلصت رقعة المتحمسين للمحاولات الجادة من ناحية، وفتر حماس من بقى منهم من ناحية أخرى.

وأصبح الشعر مهدداً بالسقوط عن عرش «فن العربية الأول» لصالح فنون أدبية أخرى، كالقصة وغيرها.

وأنا أعرف فى النهاية أنه ليس من حق أحد - وليس فى استطاعته - أن يحجر على مبدع أو أن يصادر حقه فى المغامرة والتجريب. ولكنى أعرف فى الوقت نفسه أنه ليس من حق مبدع أن يفرض على الآخرين شطحاته النزقة باسم الإبداع، وتحت مسميات فنية لا يحمل انتاجه أياً من سماتها وملامحها.

وأعرف أخيراً أن من حق الناقد - بل من واجبه - إذا أحس أن حركة الإبداع تتنكب عن الطريق الفنى السوىّ أن ينبه ويحذر ويقرع جرس الخطر.

واستعمالا لهذا الحق - بل أداء لهذا الواجب - أرفع الراية الحمراء صائحا:

«إذا كان هذا شعرا فكلام العرب باطل».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد سليمان

البرارى

- ١ -

أستطيع الآن أن أمسك هذا الصقر

أستطيع فى الفراش أن أمشى

من قارّة لقارةٍ

وأستطيع أن أظل هامِدا فى الركن كالدولابِ

أستطيع أن أشمّ فى الظلام عُرْوَةً مبلولةً

وأن أشدّ مهرةً من ذيلها الطويلِ

إنّه الشتاءُ صاحبى الذى يزورنى فى العام مرةً

ليغسِلَ النوافذ التى لا أستطيعُ، والذى

مُبكراً أتى

لأنّنى اشتريت معطفين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سوف أصحب الأشباحَ فى الضّحى

لنُزْهَةٍ وراء هذا التلِّ

فالأشجار لا تمشى

والريح بالمرصادِ

نفْخَة أخرى.. وتَسْبح البيوت فى الهواءِ

فارغ رأسى

لكننى فى الريح أستطيع أن أواجه الذين والذينَ

فارغٌ...

لكن جيرانى سيقعدون فى جحورهم ويتركون لى مدينة مَخْتومةً كعلبة السَّرْدينِ

فارغٌ..

لكننى سأشتم التى من حربتى تحررتْ

وانطلقت دون اغْتِسالٍ كى تلُمَّ الثلجَ

أستطيع الآن أن أفرّ من جوليا

لأنها كالبومة العمياء لا ترى فرقا بين دمٍ والطينِ

أستطيع أستطيع أستطيعُ

ورقى حولى

ولم يعد هناك حاجز بينى وبين اللحم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ٢ -

صعب ذلك الخلاءُوصعبٌ حكُّ دم بأخر

هل أقول السفر قطعة من العذاب وأقعد مكتفيًا كالرصيف يتأمل الأقدام عبروا.. وسيعبرون الذين حالفوا أنفسَهم وأستأنسوا الريحَ الرصيف لا يحكى وأنا عاشق الكلام لا تُشَبِّهوا شارِعًا بى

ولا عَرَبَةٌ أنا الرجل لا أكثر الرجل ماءٌ قادم يلمعُ واخرُ

بلا لونٍ ماء وساقان تروق لى السِّمانةُ واستدارةُ

الكعْب لا أحب الفضّة ولا الحليبَ الذهب سَيِّدٌ

والهواء امرأة أريد أن أتنفَّسَ

الهواء امرأة سأخلع الهدومَ

الهواء امرأة أريد أن أتشظَّى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من هذه الجميلة التى لا تعرف المتنبى؟

أهى التى تسمى الفقر خطيئة والفقراء موتى

أم التى تقيس الوقت بالنقودِ

اكتبوا

لا تشبه الإسكندرية ولا شبين الكومِ

عريانة ولا تقرأ التاريخَ

اكتبوا

مصابةٌ بداء الآلةِ ولصة أيضاً

لن أبحث لها عن قبر لأننى لا أحب الموتى

ولا عن قيدٍ لأننى أكره السجونَ

اكتبوا

تسْتحم فى بحور لا تُحصى

وتعشق الأنبياء والملاكمينَ

اكتبوا

لها حَسَنَةٌ تُسمَّى جوليا

وظلها أوّل البرارى.

- ٣ - جارتى تَتَزيَّن للغائبين يزورونها فى المنام

جارتى تمنح الباب فى الليل تذكرةً

كى يُسافرَ

أثوابها سوف تلمع مَقْذوفةً

واحداً بعد اخرَ

أثوابها كالنجومِ

قليل من الضوء يكفى لمن عاش فى الغارِ

سوف تُرَتِّبُ صفَّ الفناجينِ

تَدْهن شعراً

وتخفى الذى ابيضَّ فيهِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وسوف تُعَطَّر بعض المراتِ

كى يتذكر نهرٌ شواطئهُ

فى الظلام .

- ٤ - لم يكن فى انتظارى والت ويتمان

ولا الميسيسبى

ولا أى نهر آخر

لم يكن بسمكةٍ ماكولةٍ ذلك العجوزُ

ولا صاحب المدار..

لم تكن سوى الجميلة التى اسمها جوليا

وشاشات الكمبيوتر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحدهم يخفى خنجراً وراء الظهر

أحدهم يحمل اسما فى الجيب وآخر على الذراع

أحدهم يعرف ولا يعرفُ

إنه الرصيف توأمى الذى يصيح بى فى الليل والذى يسْتحلب الهواءَ لا تشبهوا شارعا بى ولا عربة أنا سليمان لا أكثر سليمان الذى يحب الحوائط لأنها تُخفى والمدينة لأنها غابةٌ والخلاء لأنه مستودع الهواءِ والهواءَ لأنه المرأة اكتبوا

جوليا لها ثديان فقط

وذراعان وفرج واحدٌ

رأيتها فى حزام القمح بعيداً عن طائرات الشبح

ومزارع الدبابات حيث الناس يذكرون مازالوا

فوائد الحصان

اكتبوا

تعرف ما تحت ثوبها وتسوق الباص تُسمى أى ماء نهراً وتعشق الآلة

اكتبوا

تعرف الطرق كلها.. مخابئ الورّاقين ومخازن الملابس المستعملةِ

البارات ومهاجع الملائكة

اكتبوا

ARCHIVE

ليست حُرَّةً تماما ولا طيبة كما يظن الخزّافون

لا تكن أسودَ ولا عسلياً ولا أصفرَ

ولا تكن تاريخياً ولا حارساً للظلِّ.. جوليا لا تحب الظلالَ

اكتبوا

أن للعشب أن يخلف الشجر وأن للماضى أن

يُلْجِم المستقبل.

- ٥ - هذه الشوارع التى تفر من رجلىّ كالإوزّ

أجمل منها شارع البستان والمقهى

وشارع المعز

على الأقل أستطيع قرب الفجر أن أسير آمناً

ومغمض العينينِ

لا الرصيف يستطيع أن يفر من وجهى

ولا ملامح الوجوه

عَمَى الغريبِ لم يزل سداً

عمى الغريبِ

رغم المعطف الجديدِ

والخرائط التى أرسمها

وندرة الكلابِ

لم أزل أسير فى الشوارع التى بداخلى

ولم أزل أتوه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى العدد القادم

العقل وكيف يعمل
مقال للدكتور مراد وهبه

باب الصبابات فصل المقال

حُلم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنثى الوحدةِ زارتنى أمسِ
فمازالت حتى عصفتْ بصفاءِ النفسِ
وخلّتْها حيرى
ذهبتْ بسلامِ سكينتِها
خرجتْ من رفِّ المكتبة العلوىِّ
أطلّت من بين كتاب الموتى
وكتابِ الكينونة والعدمِ
استندت بالكفِّ إلى ديوانِ جَرير
وبالقدمِ
إلى تفسير ابنِ كثيرْ

واتتْ تتبخترُ فى كاملِ زينتِها

كنتُ وحيداً

وسكونُ الليلِ يهيئُ لى عيداً

كيف اقتحمتْ هذا الحصنَ علىَّ

فاغوتنْى

وانتشلتْ روحى من بردِ طمانينتِها

جلستْ بجوارى

والتصقتْ بى

أخذتْ تعبثُ فى أشيائى

وتميل علىَّ

إلى أن شَغلتْنِى بسخونتِها

فأزاحتْ أوراقى

وقصاصاتِ قصائدَ كانت حولى

فتحت لى بابَ مدينتِها

فإذا بحدائقَ غناءٍ

فيها جدولُ ماءٍ

وفواكهُ ممَّا لم أر من قبلُ

وظلتْ تطعمنى من تُوتتِها ما لذَّ

ومن تِينَتِها

وتجود على بماءٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من زيتونِ الروحِ مضاءِ

تشرب منه وتسقينى

حتى لما صبَّتْ آخرَ قطراتٍ

من قِنِّينتِها

أخذت بيدى نحو الجدولِ

عَرَّتْنى وتعرَّتْ

وجعلنا نرقصُ فوق الشطِّ معا

ثم نزلنا الماءَ

سبحنا فيه معا

وخرجنا واستلقينا فوق العشبِ

تفوح طيوبٌ من ياقوتتِها

وترفُّ علىَّ نسائمُ من طينتِها

ففغفوتُ..

وحين صحوت نظرتُ

فلم أرَ غيرَ رفوفِ الكتب الصماءِ

وغيرَ الأوراقِ الصفراءِ

وغير قصاصاتِ قصائدَ كانت حَوْلى

قلت: فياوَيْلى

من القانى فى هذا السّجن المُنْقَضِّ؟

ومن يرجِعُ بى من هوَّةِ هذا العدمِ المحضِ

إلى نشوةِ كينونتِها؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حكمة

حلوةٌ مِشيتى فى الدُّهاليزِ
متخذا أهْبتى
مرةً نظرتِى فى الأفاريزِ
مكتشفا هيئتى

حلوةٌ مرةً وقفتى
وانا استدرُّ الجوارحَ اسرارَها
فتناجزُنى كلُّ جارحةٍ
بالذى عندَها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اه لا حلوةً حين لا مرةً شهقتى
وانا استمدُّ الفواتحَ من لغةٍ بخسةٍ
فتناهزنى كلُّ فاتحةٍ
والتى بعدَها

هل ترى ستكون جُزافيةً وثبتى
وانا اتحيَّن من كلِّ سانحةٍ ضدَّها؟
ثم اجعل من كل فردَيْنِ زوجاً
ومن كل زوجين فَوْجًا

لينشأ شعبٌ

وتنشبَ حربٌ

ويبدأ عصرٌ جديدٌ

يكون لماهيُتى حَدُّها!

إنها الآن جاهزةٌ حكمتى:

تلعنُ الارضُ اولادَها

حين لا يستطيعونَ، لكن يُطيعونَ

يَحْنونَ هاماتِهم

لا يصيرون أندادَها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نهاية

إنّ مالاينتهى

فىَ انتهى

خيرُ ما افعلُهُ

أن

اتركَ

الرُّوحَ

لتحيا مَوْتها

كمال نشأت

شعر الحياة اليومية

يثار من حين لآخر نزاع حول التجاوز وريادة بعض الاتجاهات بين جيل السبعينيات، والجيل الأخير الذى يطلقون عليه جيل الثمانينيات، وهو جيل لم تستقر له ملامح ثابتة كما يقول الدكتور **محمد عبد المطلب**، وإن كان مع اعترافه هذا قد كتب عنهم محللا بعض شعرهم فى مقال عنوانه (الإباحة والتحريم) نشره فى مجلة إبداع (عدد يوليو ١٩٩٤ ص ٧٨).. فهو يقول:

(لا شك أن الخطاب الشعرى الثمانينى ما زال فى مرحلة مبكرة لكى نستخلص ظواهره الشعرية، ومن ثم يأتى القول بدخوله دائرة التجريب، وهى دائرة دخلتها قبله أجيال شعرية متلاحقة حتى استقر خطابها الشعرى فى أفقه النهائى فانتقلت عنه صفة التجريب، وأمكن الكشف عن خواصها المفارقة والموافقة، كما أمكن تحديد خط إبداعها..).

وفى العدد نفسه من مجلة إبداع (ص ١٦ وما بعدها) كتب **حسن طلب** عن جيل الثمانينيات بعد أن أبدى تخوفه من مستقبل الشعر (على أيدى هذا الجيل عندما ستكون الساحة قد خلت تقريبًا لهذا الجيش من شباب الشعراء الذين يكتبون الآن قصيدة واحدة لا تكاد تتغير إلا فى عناوينها، ولا تتبدل إلا فى أسماء شعرائها..).

وهو بعد ذلك يعلل ضعفهم، وضآلة ثقافتهم برسم صورة للفترة التى نشأوا فيها فقال:

(إذا اقتنعنا بأن فساد الثمرة هو من عطب البذرة ورداءة المناخ، كان علينا أن نعيد النظر فى أمرنا كله قبل أن نتهم هؤلاء الشباب ونأخذهم بما ليس لهم يد فيه.

لقد نشأ هذا الجيل وتربى وتعلم فى ظل أوضاع مترديه تقتل الإبداع، وتئد الخيال، فمعلموه فى المدرسة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا يحسنون أن يقيموا جملة سليمة واحدة نطقا أوكتابة، أما فى البيت والشارع فهو لا يسمع إلا ما تبثه أجهزة الإعلام ويتداوله الناس من فن هابط ولغة ركيكة، فإذا ما انتقل إلى الجامعة لم يجد من يصلح اعوجاجه ويعيد تثقيفه، بعد أن تحول السادة الدكاترة إلى تجار مذكرات، ومقاولى دروس خصوصية، وطلاب مناصب، لا يتركون أماكنهم إلا إذا أورثوها بنيهم أومعارفهم أو أشياعهم، وإذا كان هذا المناخ معاديًا للعلم، فهو قبل ذلك معاد للغة لأن اللغة ليست هى القالب الذى نصب فيه أفكارنا ومشاعرنا بحيث يصح أن نستبدل القالب بآخر دون أن يتغير فى الأمر شئ، بل هى نفسها الأفكار والمشاعر وقد استحالت إلى صورة منطوقة أو مكتوبة، وما دامت اللغة قد هانت على ذويها إلى هذا الحد، فلا يحق لنا أننذ أن نشكو ندرة العلماء المبتكرين وقلة الأدباء المجيدين، لأن هوان الفكر وهوان الإبداع، هما فى النهاية من هوان اللغة، وإلا فلنبحث عما يعرفه المسئولون والكتبة فى الصحافة والإعلام وأجهزة الثقافة من أسرار لغتهم ومواطن عبقريتها، أو عما يعرفه لصوص الكتب والبحوث من أساتذة الجامعات، لنكتشف أن معرفة أى منهم باللغة قد لا تزيد إلا قليلا عن معرفة بائع الخردوات) ويصل إلى تحديد الأسباب فيما يأخذه على الثمانينيين فيستطرد قائلا:

(أما عنا نحن الشعراء، فقد كانت أوزارنا أبهظ، وأثامنا أفدح حين اخترنا أن نلقى على مسامع هذا الجيل بأصداء طنانة لشعارات ضخمة مثل إبطال الدلالة، وتثوير النص، ونفى الوزن، وهى شعارات إن لم يفتها نصيبها من الحماسة والطموح الزائد، فقد فاتها، التحقق الفعلى فى الأغلب حيث لم ينفجر غير نثار من فقاعات الهواء، وقد غاب عنا أن مثل هذه الشعارات ليس لها أن تفعل فعلها إلا على أحد وجهين، فإما أن تثير السخرية والنفور واللامبالاة، أو أن تؤدى إلى الانقياد الأعمى ليردد عنا أخلافنا ما رددناه عن أسلافنا و لكن بمغالاة تقتضيها طبيعة التضخم فى رجع الصدى، ليصبح الأمر كما نراه الآن ليس مجرد إبطال دلالة فحسب، بل أيضًا إبطال للوزن، وإبطال للغة ذاتها، أى إلى إبطال الشعر والفكر وشتى مظاهر الإبداع الثقافى فى نهاية الأمر..)[1].

إن جيل الثمانينيات ينسب إلى نفسه - دون جيل السبعينيات - ريادته فى التعامل مع حقائق الحياة اليومية وفتاتها كما ادعى واحد منهم فى مقال نشر فى «مجلة الثقافة الجديدة»، فقد تباهى بكتابة جيله لقصيدة قوامها (إسقاط الرؤية الشعرية على تفاصيل يومية معيشة) وهو يقول شرحًا لذلك:

(التداولية - كما يراها البعض - تغيب الرؤية الشعرية بإسقاطها على تفاصيل يومية معيشة، وكسر الإيهام الشعرى باستحضار مفردات خاصة جدًا، وأنا فى الحقيقة أرتاح لهذا التجديد، إذ إنه يضعنا على سمة ربما تعد أبرز سمات الخطاب الثمانينى (كذا) أعنى بذلك «إسقاط الرؤية الشعرية على تفاصيل يومية معيشة» ففى الوصف نجد شعراء الثمانينيات يجنحون إلى وصف المشهد من الخارج باستخدام ألفاظ تداولية، لا تبدو غريبة على أذن القارئ مما يخفف من حدة التراكيب المجازية المطروحة فى النص الثمانينى)[2].

إن كاتب هذا الكلام يجهل حركة التجديد فى الشعر المصرى الحديث على قرب زمنها، وذلك ابتداء من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العقاد وشكرى والمازنى (مدرسة الديوان) و (مدرسة أبوللو) وعلى راسها ابو شادى فقد أجاد كل من هؤلاء وتلاميذهم فى الترجمة عن البيئة والعصر، وكان أغلب معاصريهم يعيشون بوجدانهم وتفكيرهم فى الجزيرة العربية وشعرها القديم، فكان على دعاة الحداثة ابتداء من العقاد وشكرى والمازنى أن يقدموا النموذج الجديد مع المقالات التى تندد بالتخلف الشعرى الذى يقوم على الانغلاق، وعدم متابعة العصر، وفى الوقت نفسه حاولوا بالقدر الذى يستطيعون أن يقدموا الجديد ليكونوا صادقين مع أنفسهم وعصرهم وبيئتهم، ولو اطلع الكاتب الشاب على تطور الشعر المصرى الحديث لعرف أن هناك شعراء سبقوا جيله بأجيال، تناولوا شعر الحياة اليومية فى وقت كان لا يجرؤ الشاعر المحافظ فيه على ذكر كلمة (سيارة) فى قصيدته... وأمامنا بيت شوقى الذى يرثى فيه أم المحسنين والذى يقول فيه:

وقضى (الهودج) فينا ساعة
تتملى نور أم المحسنين

ويكفى أن نشير إلى عناوين بعض قصائد لمطران و أبى شادى فى هذا المجال، فمن قصائد مطران الحداثية والرائدة قصيدة بعنوان (العالم الصغير مراة العالم الكبير)[٣]. وقد تناول فيها فنجان قهوة وهذه القصيدة تحطم قانونًا كان سائدًا يزعم أن هناك موضوعًا للشعر وآخر لا يتناوله إلا النثر، فقد قسموا التجارب إلى شعرية وغير شعرية، وقد رد العقاد على ذلك فى مقدمة ديوانه (عابر سبيل) فرد على هذه الأغلوطة الشائعة، قال (كل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيض عليه من خيالنا، ونتخلله بوعينا، ونبث فيه من مواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر، وموضوع للشعر، لأنه حياة، وموضوع للحياة، وعلى هذا الوجه يرى (عابر سبيل) شعرًا فى كل مكان إذا أراد أن يراه فى البيت الذى يسكنه، وفى الطريق الذى يعبره كل يوم، وفى الدكاكين المعروضة، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية ولا تحسب من دواعى الفن، والتخيل، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور، صالح للتعبير...)[٤].

وهكذا مهد العقاد لشعر الحياة اليومية فى وقت كان الاعتقاد السائد أن فتات الحياة - كما اسماها الدكتور محمد مندور - ليست موضوعًا للشعر، فضلا عن نماذجه التطبيقية التى نشرها بالديوان نفسه (عابر سبيل)، وذلك قبل أن يولد الكاتب الشاب بسنوات طويلة وسنذكر عناوين بعض قصائد الديوان ليعرف كاتبنا المتحمس الذى يجهل حركة التجديد الشعرى المصرى أن جيل الثمانينيات ليس مبتدع هذا الاتجاه فليس له أن يقول (وأنا فى الحقيقة ارتاح لهذا (التجديد) إذ انه يضعنا على سمة ربما تعد أبرز سمات الخطاب الثمانينى)..![٥]

ونرجع لمطران أول من التفت إلى فتات الحياة بتاثير من اطلاعه على الشعر الفرنسى، فقصيدته فى فنجان القهوة كانت فتحًا جديدًا، وقد كتب عنها ابو شادى مقالا قال فيه إن مطران (استخرج من أتفه الموضوعات أجل الحقائق)[٦] وهو يكتب قصيدة (نصيحة) وجهها إلى حسناء أهملت زينتها بدعوى مرض وهمى، كما كتب (المراة الناظرة أو عين الأم)وهى صورة لفتاة راها فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حديقة الحيوانات بالجيزة تعدل شعر رأسها وهى تنظر فى عين أمها[٧].

ويتابع **ابو شادى** خطى أستاذه **مطران**، فيكتب فى ديوانه (وطن الفراعنة) الصادر عام ١٩٢٦ عن: «ليالى رمضان - ص ٣٥»، و«رأس البر ص ٢٣»، وفى ديوانه (الشعلة) الصادر عام ١٩٣٢ يكتب عن ثوب محبوبته ص ٨٠ وعن الذهاب إلى الكنيسة يوم الأحد ص ٢٠، وعن صوت فى التليفون ص ٢٠، وعن الراديو صائد النغم ص ٤٠، وعن مجهره وهيكله العظمى ص ٧٦، وعن المحكمة الشرعية وما يدور فيها ص ٥٤، وعن قطار البحر ص١٠٩، ويكتب عن دواجنه ص ١٢٥، وعن غليونه فى ديوان «أشعة وظلال» ص ٩٣، وأخيرًا يكتب قصيدة بعنوان «فى مولد السيدة زينب» نشرت فى (المنتخب من شعر أبى شادى - ص ٢١)، هذه عناوين لقصائد ذكرتها دون تعمد اختيار، **فلأبى شادى فى** هذا الاتجاه شعر كثير.

أما **العقاد** فقد أصدر ديوان (عابر سبيل) عام ١٩٣٧، وقد مرت بنا الفقرة التى قدم فيها لشعر الحياة اليومية ممثلا فى قصائد الديوان، ورد فيها على الرأى الشائع الذى كان يلوكه المحافظون من أن هناك موضوعات يتناولها الشعر وموضوعات يترفع عنها لأنها من حقائق الحياة اليومية التافهة التى لا تصلح أن تكون تجربة قصيدة، ومن قصائد الديوان التى ناقض فيها هذا الرأى القصائد التالية:

(بيت يتكلم ص ١١) و(أمام قفص الجيبون ص ٢٤) و(أصداء الشاعر وعصر السرعة ص ٢٦) و(عسكرى المرور ص ٢٨) و(الفنادق ص ٣٠) و(بعد صلاة الجمعة ص ٣٢) و(قطار عابر ص ٣٤) و(المصرف ص ٣٧) و(كواء الثياب ص ٣٩) و(سلع الدكاكين ص ٤٦) و(المنازل فى الصيف والشتاء ص ٤٩). أما **عبد الرحمن شكرى** فترى فى ديوانه الصادر عام ١٩١٣ قصيدة عن (الزوجة المهجورة تعالج السحر ص ٧٥) وأخرى عنوانها (فى دفة قديمة ملقاة على شاطئ البحر ص ٦٢)، ويتلقى الوديعة جيل الخمسينيات والستينيات الذى كان أكثر اهتمامًا بهذا الاتجاه لأن تضاريس الحياة فى هذين العقدين هى التى فرضته، فكانت الواقعية الرومانسية التى نبعت تلقائيًا من المناخ الثورى الشعبى الذى أثارته ثورة ٢٣ يوليو، فكان شعراء هذين العقدين أبناء المتغيرات الجديدة التى مست الشعب المصرى والشعب العربى عامة وفى ظل هذا المناخ كتب **عبد الصبور** (شنق زهران)، ولن أتحرج هنا من ذكر قصيدتى (نامت نهاد)، قد كانت القصيدتان من أشهر قصائد شعر التفعيلة، وكان الدكتور **محمد مندور** يشير إليهما بكثرة فى مجال الرد على المحافظين الذين يستنكرون الشكل التفعيلى الجديد، وقد استفاض على أيدى هذا الجيل شعر الحقائق اليومية وفتاتها وكان أغلبه حول الفلاحين والريف والبسطاء من الناس عامة وحياتهم البائسة.

هذا غير مسايرتهم للثورة التحررية الشعبية، وقد حمل هذه الأمانة جيل من الشعراء هم الرعيل الأول الذى وطد أقدام قصيدة التفعيلة على اختلاف فى الظهور فى الساحة الشعرية تبعًا لاختلاف أعمارهم ومنهم:

صلاح عبد الصبور و أحمد عبد المعطى حجازى و حسن فتح الباب و عبد المنعم عواد يوسف و فوزى العنتيل و محمد الفيتورى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

و محمد الجيار و كامل ايوب و محمد مهران السيد وكيلانى سعد و كمال نشات وغيرهم، على أننا ونحن نناقش قضية شعر الحياة اليومية التى يدعى الكاتب الثمانينى أن جيله هو الذى كتب فيها قبل غيره خاصة قبل (جيل السبعينيات) للحساسية بين الجيلين، لا نغفل الإشارة إلى النقص الثقافى المعيب فى عدم الدراية بحركة التجديد في الشعر المصرى الحديث، والشاعر أو الكاتب الذى يجهل الشعر الذى قيل قبل جيله بعقود قليلة يفضح نفسه، وإذا كان جهله بالشعر القريب منه وقائلوه هم الذين مهدوا له الدرب فهو بلا شك لا يقرأ شعر التراث، ومع ذلك فالواحد منهم يتحدث فى ثقة عجيبة ويصدر أحكامًا لا نصيب لها من الصحة وهو مطمئن الضمير، ويزيد الأمر شناعة حين ننظر فى الشعر الذى يذكره والذى على أساسه - أصدر أحكامه الشاذة المخطئة، وسنرى نوعية هذا الشعر وما فيه من ضعف وركاكة وتمزق وبعد عن جرم الشعر.. هذا الفن العظيم..

يقول الكاتب ذاكرًا بعض النماذج التى اعتمد عليها:

(ففى مقطع مثل (ما الذى سوف يحدث؟.. لن يتعطل المترو - لن ينقطع التيار أو تفسد المراوح، لن تتدهور قيمة الجنيه.. إلخ)[٨].

وعلى الرغم من أن هذه السطور لا تملك ذرة من الشاعرية إذ إنها سرد الى لمسميات (المترو - المراوح - تدهور الجنيه). فإن كاتب المقال يسبغ عليها أشياء لا يتصورها عقل إنسان، إنه يحلل هذه السطور من وجهة نظره فيقول (يستحضر الشاعر على منصور متلقيه من خلال استفهام (ما الذى سوف يحدث ينسحب أثرها الإنشائى على بقية المقطع حيث يبقى المتلقى فى حالة استنفار ومراجعة لمجموعة الجمل التى تبدو إجابات لذلك الاستفهام المتصدر للقصيدة، ومن خلال التداخل بين الأثر الإنشائى وإجاباته المطروحة، ومن ثم (عملية إعادة ترتيب العالم)[٩] التى يقوم بها المتلقى أثناء مراجعة الأثر الإنسانى المطرح (كذا)، تتولد شعرية المقطع المنسحبة على القصيدة ككل...)[١٠].

وواضح أن هذا الكلام من القوالب المحفوظة الجاهزة التى تدخل فى العموميات، ولا تنطبق أبدًا على المترو، والمراوح وتدهور الجنيه وهى الأشياء التى ستفرض على المتلقى (عملية إعادة ترتيب العالم) كما يقول!

إن العيب هنا ليس فى انعدام الموهبة الشعرية أو النقدية فالمسألة ليست فردية، ولو كانت كذلك ما اهتممنا بنقاشها، وإنما هى رؤية مشوشة ومغلوطة استحوذت على جيل كامل من شباب الشعراء، فمثل هذا النقد مطرد، والنماذج الشعرية التى تذكر مسميات فى سرد الى تقريرى كما مر بنا ليست ظاهرة فردية، فها هو شاعر آخر يقول:

البيت الطينى

الحبانة فى الأعياد

القابلة تقرأ خطوط يديه

زغرودة.. وصرخة تمتزجان

فى العرس تكتشف وفيقة أنها ولد للفنا[١١]

ومن هذا القبيل الذى يسرد الأشياء سردًا آليًا يفتقد روح الشعر قول عبد المقصود عبد الكريم:

هبطت شجرته الميتة

طرحته فى ريح غير طيبة

كشاعر يطرح أوراق خريفه

ككلب تعضه سيدة

والخادمة

إذا غابت السيدة أو انتحرت

تستصبده المخاوف الضئيلة

إيجار الشقة - مدرسة البنات - الحذاء - السندوتش - تذكرة الأتوبيس - كوب الشاى.. إلخ..

هذا نموذج آخر من هذا (الشعر) الذى يتناول الواقع اليومى فى تفاصيله الصغيرة:

نلتقى فى الباص

فى مقهى أم كلثوم

نقرأ الأشعار

من سور الأزبكية

والقرآن

فى الأزهر والحسين (١٢)

وهكذا تتوالى هذه الركاكة فى الفكر والتعبير فى صورة سردية آلية تقريرية مباشرة لافن فيها على الإطلاق.

والملاحظ من خلال النماذج الكثيرة التى قرأتها، وعلى الأقل من خلال النماذج التى مرت بنا فى الصفحات السابقة أن شعراء الثمانينيات فى مجال الكتابة الشعرية عن الحياة اليومية ومفرداتها البسيطة يقلدون أنفسهم فيما أشرنا إليه من ناحية التكنيك، فكلهم بلا استثناء يذكرون أشياء فى تتابع تقريرى فج هو أبعد ما يكون عن فن الشعر، فالقصيدة لا تتكون من ذكر أشياء وكأن الشاعر ضابط شرطة يتذكر حقائق متعاقبة فى محضر!

ولعل القصيدة النثرية التالية توكد هذه الظاهرة:

سلمقة سكرواحدة

كوبان فى اليوم على الأكثر

لا هلوى على الإطلاق

جرائد الصباح مكرودة

شوربة خضار على الغداء

وقطعة لحم باردة

هذا يسمى سوتيه

هذا كوبك الثانى

هكذا ذكرته الخادمة

تلك التى يضايقه منها

عدم اعتنائها بالكتب

وتحفظها الشديد حين تمسح البلاط إلخ (١٣)

والعجيب الشاذ هو أنه على تفاهة هذه السطور التى يظن كاتبوها أنها شعر والتى كونت هى وغيرها وما أثاره حولها نقاد من العينة التى مرت بنا ملفًا شعريًا كاملا يضم هذا الكلام تنشره مجلة الثقافة فى عددها الصادر فى فبراير ١٩٩٤.. ويزيد العجب حين نرى شابًا منهم يقدم الملف بدعوى عريضة لم يقلها من أحدثوا تيارات جديدة فى الأدب.. إنه يقول عن نفسه وعن جيله مفتخرًا:

(على أصابعنا تجلس الحرية، وبحبرها نلون العالم...) (١٤)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنه يلون العالم بالسطور التى مرت بنا، ونحن نلتمس له العذر ذلك انه يرى فى هذه السطور غير ما يراه الآخرون، من هنا كان حماسه الزائد حين يتحدث عن زملائه وشعرهم فيقول:

(فى الشعر تحاول القصيدة الآن أن ترى العالم بعيون جديدة، أن تحسه بحواس رحبة، تؤذن بامتلاك مدهش للحظة المكان - إذا صح التعبير - والتعبير عن الهم الإنسانى بشفرة الكلام لا بشفرة الأيديولوجيا أو الاعتصام بمقولات دوجماطيقية بالونية، أصبحت القصيدة جزءًا عضويًا من الكلام الإنسانى.. دخلت فى نسيجه، وكسرت الحواجز المتوهمة بين فعل الشعرية وفعل الحياة ذاته فى حرية غير مشروطة بقيد سوى الإبداع....!)[١٥]

وطبيعى ألا ينتهى كلام الناقد الشاب بسلام فلابد من (تحبيشة) من الشتيمة كالعادة!

هناك مقال آخر بعنوان (بلاغة التفاصيل اليومية - قراءة فى شعر **إبراهيم داود**)[١٦] نسب فيه كاتبه إلى صديقه الشاعر أنه تخطى الشعراء السبعينيين.. يقول:

(وتتابعت أمواج التجارب،كما دخل المشهد الشعرى - ملاحقًا - مجموعة من الشعراء المسكونين بهم الإبداع المغاير، والتمايز الخاص، ومع منتصف الثمانينيات تحددت توجهات بعض هؤلاء الشعراء الثمانينيين طموحًا إلى تميز حقيقى عن التجارب الحداثية السالفة، والمجاورة وتجربة **إبراهيم داود** واحدة من هذه المحاولات الجادة لجيلنا، بل أحد المشاريع الخاصة داخل النسيج الحداثى الحقيقى الصاعد...)[١٧].

وتبحث فى المقال عن الشعر الذى تجاوز فيه أصحابه الشعراء الذين جاءوا قبلهم فلا تجد شيئًا تنطبق عليه هذه الدعاوى العريضة التى يُفرحنا لو تحققت، فكاتبنا الثمانينى يردد النغمة الحماسية المبالغة التى استمعنا إليها من قبل، ومضمون المقالين واحد، والآمال الكثيرة المطروحة تظل آمالا دون أن تقترب من أى نص ومحورهما العتيد هو قولهم إنهم اجتازوا الشعراء السبعينيين مما يشى بصراع مرير بين أجيال الحداثة، وقد سبقت الإشارة إلى دور مدرسة الديوان وخاصة **العقاد** فى ديوانه (عابر سبيل) **وشكرى وأبو شادى** فى هذا المجال، ولكن كاتبنا الجديد لا يعرف - مثل زميله السابق - شيئا عن حركات التجديد القريبة زمنيًا من جيله، مما يدل على أنه لا يقرأ ولا يزود نفسه بحصيلة معلومات عن الحركات التجديدية فى الشعر المصرى الحديث.لقد اكتفى بما عرفه عن **أدونيس** ونظريات **أدونيس** وشعر **أدونيس** فأصبح كل كلامه وشعره ترديدًا لجمل ومصطلحات «التجاوز - الكشف الصوفى - تثوير النص - التجريب - فضاء الكتابة .. إلخ..».

وها هو يرجع ليوسع فى أحكامه حتى وصلت إلى درجة تجاوزت حدود المجاملة فى الكتابة عن صديق شاعر، فهل الأبيات التالية التى ذكرها فى مقاله والتى قال عنها:

(أعتقد أن شعرية **إبراهيم داود** لا تحتفى بالأشياء الحميمة، والتفاصيل اليومية بوصفها أدوات وعناصر واقعية، وإنما بوصفها الكشفى الصوفىّ الداخلى الذى يكون، فالأشياء هنا ليست خلفية لإثبات هذا الواقع، والتعبير عن نبضه، وإنما بوصفها وسيلة لكشف الآخرين)[١٨] .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أقول هل تنطبق كل هذه الأحكام المحفوظة على الأبيات المتواضعة التالية التى منحها كل هذه الامتيازات:

بيته يغيّر جلده ليلا

وفتى يجاهد - راكضًا - كى يلحق

المترو الأخير

وبرودة تجتاح بابه اللوق

وشحوبه امرأة تجوع مع الرذاذ

مسالمة

شربته حليبًا دافئًا

واستنتجته بلدا

على مقهى الطباة

قالته: لنا فى الأفق جنّتنا

ولنا بلابل فوق سطح البيت

ولنا الحضور المستمر ونهرنا

.....

وتحسست لعب الصغيرة

فى حقيبتها

وغنته فى هدوء ... ونضته(١٩).

أفى هذه الأبيات شعرية ؟لا تحتفى بالأشياء الحميمة والتفاصيل اليومية بوصفها أدوات وعناصر واقعية، وإنما بوصفها الكشفى الصوفى الداخلى..؟)

ثم هذه الأبيات التى تستعلن بالركاكة وتواضع المضمون:

عندما تفتح الباب وتدخل

عندما تحتفى بالضيوف

عندما تلتقى والعيون

عندما يخرج الكل وتبقى وحيدًا

عندما ينفد التبغ

عندما تتذكر وجهًا حميمًا

عندما تشتهى أى شىء

دع المذياع مفتوحًا (٢٠)

ولكنها على أيّة حال أقرب إلى القبول من أبيات لا أدرى إن كان صاحبها يعد من الثمانينيين أم لا، وهى محاولة أرادت أن تكون شعرًا جادًا فأصبحت شعرًا فكاهيًا دون قصد:

ويشوق مقلى الظمأن

لا ألقى له ريًا

فاسكن فى منازل مرة

أحلم السير المهول... والفسيل

أعلق الصور القبيحة

أغلق الشبابك

أعرف كيف يكتئب الطبيخ

وكيف تقلع الصحاف أسى

تقطعه - تحت سكينى - البطاطس

كيف لم تهرب

لأنى لم أسن أناسها السكين

أم لم تعرف الرؤيا...(٢١).

هنا لابد أن نقول - وهو شئ بديهى - أن شعر الحياة اليومية ليس مجرد ذكر أشياء من الواقع اليومى المألوف مثل (البطاطس) التى لم تهرب من السكين والشاعر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا يدرى سببًا لذلك هل لأنه لم يسن السكين أمامها - كما يقول - أم لأنها (لم تعرف الرؤيا)!

وبالله عليكم وعلينا جميعًا الا يفسد هذا الكلام أذواق أمة بحالها..!

إن الذوق المصفى، والموهبة الشاعرة، يقفان وراء التقاط فنان الواقع اليومى، وتكوين معمار فنى تندمج فيه أشياء مألوفة، بسيطة، عادية، ولكنها فى ترابطها تشكل لوحة ثرية.

أمامى الآن أبيات نثرية جميلة لشاعر من جيل الحداثة قلما يقع فى طقوسها المعيبة هو **محمد فريد أبو سعدة** والأبيات تصف شارعًا وقد أقبل الليل:

عندما تسكن الرّجل

ويتهيأ الأسفلت للنوم

تبدأ النوافذ المضاءة

فى الحوار

لا يلحظ ذلك

سوى الأشجار المرهفة

وهى تتمتر فى المتمة

برَجلى

من بقايا النهار

وهناك قصيدة لسعدى يوسف، وهى فى أساسها اقتناص منظر يتكرر يوميا فى حياة الناس، وبتكراره اكتسب ألفة روتينية قد لا تلفت إلا نظر الشاعر الذى فتح قلبه للحياة، وأدار عينه فيما حوله فلا تفوته حتى الأشياء الصغيرة التى تبدو للنظر السطحى تافهة...

إن الشاعر يرى عصفورًا يحط على غصن وبعد برهة يقف إلى جواره عصفور ثان فيميل الغصن، ويجئ ثالث ليقف بجوار العصفورين الآخرين فيتحرك الغصن بسرعة نازلا فى اتجاه الأرض لثقل العصافير الثلاثة...

إنه منظر - كما سبق القول - يقع أمام أعيننا كثيرًا فلا يثير انتباهًا، ولكنه يجذب نظر الشاعر الذى ينهى الصورة المرئية ببيت فيه اتساع الكون كله، يقول سَعْدِى:

هذا الصباح أبصرته للمرة الأولى عصفورا

كان على ساق دقيقة لنبتة ذرة صفراء

نبتة يتزين بها الفندق البحرى

العصفور ينظف نفسه

الساق تهتز

عصفور ثان يأتى

الساق تميل

الساق تسجد خاطفة

فجأة وبخطفة واحدة تطير العصافير الثلاثة

مبتعدة عن الفندق البحرى

وتحته قميص ترتعش آلاف العصافير[٢٢].

هذا هو شعر التجربة المتمثلة، والموهبة المقتدرة، عثرنا عليه بمصادفة القراءة دون تعمد اختيار، ولم نقرأ لأصحابه ما قاله واحد من الثمانينيين (تحتاج المسألة إلى إسقاط أصنام ثقافية عفا عليها الزمن، ستسقط عاجلاً أو آجلاً، طواعية، ولو بفعل الزمن، لا لتصعد أصنام جديدة، ولكن ليتنفس الجميع هواء أنقى)[٢٣].

ولو تواضع هؤلاء الشباب قليلا، وعرفوا مواضع أقدامهم، وأتعبوا أنفسهم فى تحصيل ثقافة تنفعهم،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واخلصوا للشعر، واحترموا من سبقوهم وهم اساتذتهم الذين شقوا لهم الدرب، لتغير حالهم، فالشعر لا يعطى نفسه إلا للأرواح الصافية، التى تملك قدرة الحب والعطاء والاعتراف بالجميل، وما أنبل الشاعر الفلسطينى **محمود درويش** الذى قال فى حفل تكريم الشاعر الكلاسيكى (أبو سلمى):

(أنت الجذع الذى نَبتت عليه اغانينا)[٢٤].

إن الإبداع ليس ميدان حرب، ولا مباراة فى حمل الأثقال، وما المبدع الحق إلا ثمرة شارك فى تكوينها من سبقوه. والسؤال الواجب هنا هو: هل محاولة الرجوع إلى البساطة الأليفة فى (التقاط فتات الحياة)، والبعد عن تداخل المجازات، وبهلوانية التشكيل اللغوى الفارغ من اى مضمون، واللعب بدلالات الألفاظ إلى حد الغموض المدلهم الذى شكى منه كبار النقاد الذين يتعاطفون مع شعر الحداثة.. أقول هل محاولة الرجوع إلى هذه البساطة الأليفة قد تمت بعد أن رأى الجيل الحداثى الأخير (جيل الثمانينيات) نتيجة التجربة الحداثية التى استمرت ٢٥ عامًا.و مع ذلك لم تستطع أن تقدم قصيدة واحدة يُجمع النقاد ومتذوقو الشعر على تفردها ونبوغها مثلما حدث مع **الشابى** فى قصيدته (صلوات فى هيكل الحب)، أو قصيدة **بدر السياب** (أنشودة المطر)، أو إلياس ابو شبكة فى (سدوم)، أو **ميخائيل نعيمه** فى (أخى) إلخ... أم أن حركة الحداثة ما زالت فى دور التجريب على الرغم من اعتراف الدكتور **محمد عبد المطلب** بأن جيل السبعينيات قد انتهى من هذه المرحلة وأن خطابه الشعرى قد استقر فأمكن الكشف عن خواصه المفارقة والموافقة كما أمكن تحديد خط إبداعه[٢٥].

الهوامش:

(١) مجلة «إبداع» - يوليو ١٩٩٤ - ص ٧٧.

(٢) مجلة «الثقافة الجديدة» ص ٢٣ - عدد فبراير ١٩٩٤.

(٣) ديوان مطران - جـ١ - ص ١٥٥.

(٤) ديوان «عابر سبيل» ص ٤ وما بعدها.

(٥) مجلة «الثقافة الجديدة» فبراير ١٩٩٤ - ص ٢٣.

(٦) ابو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث - د. كمال نشات - ص ٣٤٧.

(٧) ديوان مطران - جـ ١ - ص ١٩.

(٨) «الثقافة الجديدة» فبراير ١٩٩٤ - ص ٢٤.

(٩) يطمح السرياليون الفرنسيون فى تغيير العالم أو ترتيبه بتأثير شعرهم وقد رد ادونيس الشعار وقلده متابعوه فاتسعت مساحته.

(١٠) مجلة «الثقافة الجديدة» فبراير ١٩٩٤ - ص ٢٤.

(١١) مجلة «القاهرة» ديسمبر ١٩٩٢ - ص ١٦٦.

(١٢) مجلة الثقافة الجديدة» فبراير ١٩٩٤ ص ٢١.

(١٣) مجلة «الثقافة الجديدة» يونيه ١٩٩٣ - ص ٤١.

(١٤) مجلة «الثقافة الجديدة» فبراير ١٩٩٤ ص ٢١.

(١٥) المصدر السابق - ص ٢٢.

(١٦) مجلة (أدب ونقد) مايو ١٩٩٢ - صـ١٣٢.

(١٧) المصدر السابق - ص ١٣٣.

(١٨) المصدر السابق - الصفحة نفسها.

(١٩) المصدر السابق مايو ١٩٩٢ - ١٣٣.

(٢٠) ادب ونقد: مايو ١٩٩٢ - ص ١٣٤.

(٢١) ديوان «من سيمفونية العشق» ص ١١٠ - فوزي خضر

(٢٢) مجلة «الشعر» يوليو ١٩٩٥ - ص ٤٢.

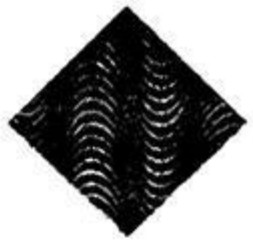
(٢٣) مجلة «الثقافة الجديدة» فبراير ١٩٩٤ - ص ٢٢.

(٢٤) مجلة (فصول) - العددان الأول والثانى - اكتوبر ١٩٨٦ ومارس ١٩٨٧ ص ١٤١.

(٢٥) مجلة «إبداع» - يوليو ١٩٩٤ - مقال (الإباحة والتحريم) - ص ٧٨.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سلمى سالم



كلنا التقطنا سنارة الموشح

عكس الشرق

انقلبْ على عقبيكَ وامشِ عكسَ الشرقِ،
هذه اللؤلؤةُ المبريَّةُ من شُغَلِ
أطفالتها الحيلُ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترابٌ ثانٍ

هزّتني الهُ الإجابات فأودعتُها سرِّي،
معهدُ المسرحِ خالٍ من الملقِّنِينَ،
في آخر المشهدِ كان ناثرٌ يموت،
والأكاديميَّةُ مقفرةٌ من القسم الحُرِّ،
قلتُ: ما ألطفَ هذه الشمائلَ،
والتفتُّ: فإذا الزراعةُ على جبينٍ منصورةٍ،
طابَ الوقتُ،
وتسلطنَ الطائرُ الأسودُ.

أشركتُ أمى

هل تذكرينَ جَعْلَ الجزازاتِ أهزوجةً؟
كنتُ تحت أصابع القدمين أستعير عشيقَ ولأدة:
تِهْ أحْتمِلْ،
لم يكن خلفَ الملاءاتِ غيرُ رقطاءَ،
وأنا صاحبُ تخليدِ الشَّفرتَيْن فى شريحةٍ،
ومُعَلِّمُ الفجوات والخَطّ.
فى مُلْكِكِ المفردِ أشركتُ أمى،
وفى صبيحةٍ: رفعتُ عنكِ نعمةَ التأنُّث.

كالخرتيت

منذ ٢٣ يوليو وأنا الهثُ كالخرتيت،
كان الصباحُ أسودَ،
وابيضاضُ الفلّة البيضاء أسود،
من هنا: سقطَ الثورُ ولما تَقُمْ حلْبَةٌ،
فكيف قلتُ منذ عامين:
لم أدهِنْ حصيرتَكِ بالمانجو؟
والمانجو محشوّةٌ بالمخدِّرات.

مستقبل

ستجىء فى الثانية عشرة،
ستحكى عن القُرحة واضطراب الهرمون،
ستشكو من الغيبيِّين وجماعةِ الخُضْر،
لكننى سأفركُ النافرتَيْن بذبالة القهوة،
وأقرأ طالعَ البكوات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحائط الرابع

من هنا: رَوَتْ للجماعةِ عن ضِباع الحِرْفة،
وعن مساومات التشخيص والأسِرَّةِ،
تكلَّمَ صاحبي عن خصائصِ النجوم،
وتكلَّمتُ عن هَوَس الملذَّةِ وتخاذلِ النقباءِ،
من هنا: عادتْ تحكي عن اسكندريةَ،
وأمِّها التي تركتْها مريضةً في الاستعلامات،
وانوثةِ النُّقط
مَرَّتْ سريعاً على النَّفْس وانحرفتْ إلى الشاشة،
قال رجلٌ على الطوار: يا زمانَ الوَصْل،
فألقتْ فكرةً عن الحائطِ الرابعِ والثار،
من هنا: استمرَّت مكائدُ البُدَلاء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ساعة الجامعة

تكره المجازَ والفِلاحات،
ها هي ذاكرةُ الفتى في المقَرْنَصات تصحو:
ظهرُ أنثى على الكاتبِ المصريّ،
الثورةُ المعلَّقةُ في ساعةِ الجامعة،
بداياتُ: شينِ عينٍ راء،
ماؤها لايزال بين ساقيّ،
لكن هذه السيدةَ التي تلتوي في مقصورة المحظيّات:
اكذوبةٌ،
فكيف قلتُ في صحراءَ منزوعةِ الأصابع:
فخذُك على الدَّسْتِ استوى؟

والدَّستُ مرشوشٌ بعلْقمِ الغِلِّ،
والغلُّ أسود،
مثلما كان الصباحُ أسودَ،
وابيضاضُ الفلّةِ البيضاءِ أسودَ،
ناديتُ: يا من لعبتْ به شَمولُ،
فرجْعُ الصدَى: تعشق الجَبْرَ ومائدةَ الزّان.

شروخ العين

قشْرُ البرتقال يخفى شروخَ العين،
لكن ماءَ البرتقال يجرى تحت شُعيرات المثلّث،
وحواءُ الرمل تستريح تحت مطواتى،
أعنى: كلُّنا التقطنا سِنَّارةَ الموشّح.

الواحدة

نقّحتْ حكايتَها عن المسلمين والأقباط،
واغتسلتْ فى بردِ ديسمبر،
قالت: لماذا لم تقبّلنى مثلَ ابن أختى،
قلتُ: أخشى لُعَابَ المهمّشِينَ،
لم تكن تحبُّ الشَّعرَ،
لكن صوتَها على السِّلْكِ كان من عائلةِ عُروةَ،
فى الواحدة: سيبدأ التسامحُ،
راجعتْ فصلاً عن خِصال الجنوبيّين،
لذا: لم تكن جاهزةً لصاحبةِ الجلالة،
بينما أبقارُ عينيها كانت محلولةَ الأوتادِ،
فى الواحدة: سيبدأ الفاروقُ:
قسم المكتباتِ عامرٌ بالرُّفُوف:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على كل رَفٍّ عاشقٌ مستحيلٌ وعاشقٌ محتَمَلٌ،
وأشجارُ الجامعةِ مدهوكةٌ بزيتِ الخلفاءِ الراشدين،
بعد بوّابةِ:
سيّارةُ الإسعافِ على مدرّج ٧٨،
وعلى السُّلم صنوفٌ سكاكينَ من زمزم،
لكن صوتَها على السلّك كان إيذاناً ببدْءِ نهضةٍ،
لذا: أضافتْ مبحثاً عن الكنائس المعلّقة،
وكتبتْ: صانعُ التنوير جَسَدي،
فصِحتُ: في الواحدةِ سيبدأ الواحدُ.

القطران

مرّةً: خذْ حياتي وأعطني صباحاتٍ سبعةً،
ومرّةً: أنتَ أنتَنُ من حلوفَيْن سابقَيْن،
مرّةً: قصيدتُك على جثة أبي فضيلةٌ،
ومرّةً: الحياةُ من غيرك حبْلى بالمَسرّات،
مرّة: نحن أسطورةُ الحبِّ في زمن الكوليرا،
ومرّة: أين أجْري على ثلاثِ سنوات؟

وهكذا وهكذا وهكذا:
كيف يحتمل القلبُ ماسورةَ القطران؟

محتسبُ السوق

كان وكيلُ المواريثِ بالبابِ حينما هوى نَصْلٌ،
ومحتسِبُ السوق قابعٌ خلف المؤْدات،
قال قائمُ الأوزان: جلطةُ الروح ممتدّةٌ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على عمود الموحِّدينَ نقشٌ
لي جسدٌ يذوب ويضمحلُّ،
وهم يصنعون من خشب الوَرْد الحَرْبةَ والكَمَان،
حينئذٍ: صرتُ أبعدَ من الطابقِ السادس.

مضَى مضى

قلتُ: ما مضى مضى، فزلزلتْ زلزالها،
كان كائنان يعذِّبان كائنيْن ويسلخان شَاةً،
قالت جميلةُ: لستُ شريكةً لشريكةٍ،
فكيف سيُلقى شاعرٌ شهادةً عن «إضاءةٍ»؟

جوفُ الكوْنِ عُصَابيٌّ وقد تكاثر العرضحاليّون،
فكيف سنسحبُ من تحت أنقاضِ الحياة وردةً؟
ما مضى مضى، والميدانُ غاصٌّ بمرعُوبين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد صباحين

أغلقتُ بابَ الإدارة وقلتُ:
يا سيدَى خدُكَ وردىٌّ،
بعد صباحين سأجعل الخلخالَ محتكًا بالقرْط،
فلا تهرولى فى الطريقِ حتى لا ينكشفَ الهَرَمان،
قبل هذا النَّهْى:
ظلَّ الخرَّاطُ منصوبًا تحت القطنِ والصُّوف.

كوكب الصفح

عندئذٍ:
أدركْت أن صَمت الحِمْلانِ مكنوزٌ بالدسائس،

وثَمَّ ثعلَبَةٌ،
فسألتُ: هل رعيتِ كوكبَ الصُّفْرِ؟

تاجر الموالح

كان بدنُ سليم سحاب يتهدَّم على نوتته،
وأنتِ ترتدّين إلى الفرات،
تستحضرين توتُّرَ البهوِ ساعةَ الكشْف،
عرفتُ فى حصّة العلوم ان البراكينَ لا تموت،
فظلّتْ قهوةُ الأوبرا مخلوطةً بالوحى،
عشرونُ كمَنْجَة فى الجِلْدِ وبُرُوجى فى التَّنَفُّس:
على خَدِّه ياناسُ مائةُ وردةٍ
انصرفَ القائدُ دونَ بلادى بلادى
ودونَ كريمِ العنصرين،
فظللتُ محجوزًا عن تاجر الموالح،
وقلتُ: انقلبْ على عقبيكَ وامشِ عكسَ الشُّرق.

راكزتان على مُوسٍ

شَعْرُها المجزوزُ مُسْوَدٌّ كنَفْسٍ،
ورُكبتاها الموف راكزتان على موسٍ،
قدَّمتُ كوبَ ماءٍ وحيداً،
خلفَها بصيصُ نافذةٍ يجعل النهْدَيْن تضميناً من ابى تمّام.
لستُ كاتبةً ولكنى اسكبُ الصُّفراءَ،
قال الفتى لنفسه: لماذا يتقلص الأذَيْن؟
كان بيتُ أبى فى المنفى شاحبَ الضوء:
هناك آخرون فى المطبخ،
وعَرَقٌ غريبٌ على مفاتيحِ الكهرباء،

قال المؤرِّخونَ: كان أجملَ العائلة
انحرفتْ جميلةُ إلى البنكِ،
فلوَّحتُ تحت الإيموبيليا وحيداً،
وقدَّمتُ كوبَ ماء.

شوهاء

بدا مِنطادُ الفَزَع قُربَ رقبةٍ شوهاءَ،
لم يعد الجرحُ معادلةً،
فلابدَّ من نشازٍ فى ساكنى مطروح،
لأننى لم أخطف النسخةَ الأولى من رائحةٍ،
وكلُّهم زَنَخٌ خلا سعدى يوسف،
كلُّ عامين نلتقى كمن كلَّ هنيهتَيْن،
هاتِ أشجاراً جديدة فى آخر الليل،
لأنه لابدَّ من نشازٍ فى الخواتيم:
اقتلْ طفلتَكَ الصغيرةَ،
وخذنى: صافيةً، وصافياً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محجوز عن يدىَّ

قمرٌ له ليال فى سَمَّاعة الواحدة
لستُ مرتبكاً ولكننى محجوزٌ عن يدىَّ،
فهل تفلتُ امرأةٌ من فَلكها؟
قال عبدالمنعم رمضان: المستقبلُ للأصابع،
فلماذا بكيتُ حينما هتفَ المطربُ الصُّولو:
أنا هويت وانتهيت؟
أعوزتْكَ السجائرُ فى مصر العليا وأعوزنى دمى،

أنا الذى تركتُ بين ثيابكَ ثلاثةً:
القلبَ / الجسدَ / النَّصَّ،
من هنا: أفلتَ رجلٌ من فَلَكه،
حينما ضيَّع الكَيْدُ ثلاثةَ المرء.

مصيدة

ساقت خُطاى إلى مصيدةٍ،
كانت تقول: لم تكن على صدرى توتتان،
وهى تعنى: أريدُ الهودجَ،
حينما قدَّمتُ لها شال أمى عقرتْ يدىَّ،
فتذكَّرت: «هى امرأةٌ وصَقْرٌ»،
وقلتُ لأخى: انزِلْ عن النَّوْرَجِ المُحَنَّكات.

قارب نجاة

أماناً أيها القمرُ المطِلُّ،
أنار كاليجولا جسدَ أخته بالحُمَّى،
فقالت: أنا سليلةُ البُناة،
أماناً: كراتُ النار مطفأةٌ،
وأختُه تبحث فى الأنقاض عن:
قاربٍ.

طفل

صار جسدُه عن جسدِه غريبا،
لم يعد يقول كلما راها:
هذه الكعبةُ كنا طائفيها،
لكنه فى المساءِ قال:
يا طفلُ،
فقط كُنْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد العليم عيسى

ابتهـــال

تركـــتَنى لرياح الشك تعـــصف بى ... وكم دعـــوتك أنقـــذنى فلم تجب
وأنت تعلم أنى مـــا عـــمـــدتُ إلى ... تلك الغـــمـــائم من ظن ومن ريب
ما باختيارى اعتساف الوعر مرتجفا ... وكـــيف أختـــار أحـــزانى ومُضْطَربى
وجـــدت نفـــسى على بيـــداء جـــافـــية ... لا أنس فـــيـــهـــا ســـوى الأهوال والرهَب
كـــأنما حـــرها صـــهـــد الجـــحـــيم على ... وجـــهى.. ورمْلتـــهـــا ســـيل من اللهب
تجـــيش فـــيـــهـــا الرياح الهـــوج زائرة ... تؤج زفـــرتهـــا من فـــورة الغـــضب
لكم نشـــدت خـــلاصى من غـــوائلهـــا ... فلم تُجِرنى.. ولكن شـــئتَ لى وصـــبى
ومـــا جنحتُ إلى إثم فـــتـــخـــذلنى ... ومـــا انحـــدرتُ إلى لغـــو ولا كـــذب
ومـــا رقـــعت ثيـــاب الحب فى زمن ... فـــيـــه تخـــرّق ثوب الحب والحـــدب
لا تتـــركنّى وحـــيـــدا فى مـــجـــاهلهـــا ... رَهْبـــان.. كل نواحـــيـــهـــا تغـــرِّد بى
نفـــسى تخـــاف الدواهى وهْى باعـــدة ... فكيف بى وأنا منهـــا على كـــثب
لم يبق من رحلتى إلا نهـــايتُهـــا ... وبعـــدها أنا مـــاض نحـــو منقلَبى
فكيف آتيك أوتارا مـــعـــطلة ... عـــصـــية اللحن من ضـــيق ومن كـــرب
وكـــيف أطرق باباً لكم وقـــفت به ... جَهْدانَ.. أو صـــدْتَه دونى بلا ســـبب
وليس لى مـــأمن أرجـــو حـــمـــايتـــه ... وليس لى مـــهـــرب إن لذتُ بالهـــرب
يديْك فـــاكـــشف ظنونى واجْلُ غـــاشـــيتى ... ولا تـــكـــلْنى إلـــى الأوهـــام والـــنـــصـــب
يديك. فـــاردد إلى قلبى نضـــارته ... تصـــدحْ مـــعـــازفـــه من نشـــوة الطرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماري تريز عبد المسيح

القراءة النصية: بين النص المرئى والنص الأدبى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتشكل النص عبر القراءة. فالقراءة النصية تعد عملية بناء وإعادة بناء للحدث الدلالى. وتعريف «النص» لايقتصر على ما يقع فى النطاق اللغوى، بل إنه يتضمن النص المرئى إضافة إلى النص المكتوب. فهو يشمل فن الأدب وفن التصوير أيضا: فالنص المقروء فى كلا الحالين يشكل صورة أو أيقونة دلالية. وما زالت الصورة المرئية منذ بزوغ النقد الفنى وحتى الآن تُفسر تفسير النصوص. فتلازم النصية فى الأدب والفن قد ساعد نقاد القرن العشرين على تجاوز الحدود المنهجية التى تميز بين دراسة النصوص المكتوبة والمرئية. والتعرف على مدى التفاعل بين الكتابى والمرئى يساعد على تحديد العلاقة بين التخيل الفنى والظرف التاريخى. فاستخدام الكلمة أو الصورة المرئية يعد أحد البدائل لأساليب مختلفة لتصور العالم الواقع حولنا وإعادة تشييده فى النص. والقارئ بدوره يشارك فى إنتاجية النص فى دأبه المتواصل على تفكيك وإعادة تركيب أجزائه. ومن ثم ، فمفهوم النصية بوسعه إبراز إنتاجية الدلالات فى أثناء القراءة، كما يذيب الفروق الفاصلة بين الكلمة المكتوبة والصورة المرئية، مما يقوض مبدأ الفصل بين المرئى والمكتوب، وهو المنهج الذى تأسست عليه الإيديولوجية الغربية[1] .

وفى كتابه **دراسة الأيقونة: الصورة، النص، الإيديولوجيا**، يذهب ميتشل W.J. T. Mitchell إلى

أن الفصل بين الكلمة والصورة ينطوى على موقف إيديولوجى يعكس سعى الفكر الغربى الدائم للفصل بين الروح والجسد (١٩٨٧). لذا، فسأحاول فى هذا البحث تحديد العوامل الأساسية التى أدت إلى الفصل بين الكلمة المكتوبة والصورة المرئية وكيفية الجمع بينهما وفق منهج خاص للقراءة النصية. وبناء عليه، أمل فى تحديد كيفية تأثير الظرف التاريخى على مفهوم القراءة النصية.

فقد جنحت الثقافة الغربية دائما إلى تفضيل الموضوع على الذات والشكل على المضمون. ومفاضلة الموضوع كانت على حساب الذات التى ظلت مقموعة. وجاء ذلك فى إطار الإيديولوجية التراتبية التى تسعى للمفاضلة بين الصفوة والعامة، والفنان والناقد. وقد أفضى ذلك، إلى تمييز المبدع على المتلقى، فقد كان على المتلقى استقبال رسالة المبدع بسلبية تخلو من المشاركة الفعّالة مما يدحض إمكانية العمل الفنى فى القيام بدور تاريخى.

ومع ذلك، فلم يخلُ تاريخ الحضارات من محاولات لإيجاد تواصل بين شتى فروع الفنون الأدبية والمرئية. ويرجع ذلك إلى عصر الفراعنة حيث تمدنا الهيروغليفية بنموذج للتزاوج بين الكلمة والصورة. ولايزال تلازم الكلمة والصورة قائمًا فى الايديوجرام ideogram الصينى الذى أسر لب إزرا باوند Ezro Pound، الشاعر والناقد الأمريكى. فالفنون الهيروغليفية تبرز الترادف بين الطبيعة والثقافة، والمرئى والمكتوب - على حد قول الناقد البريطانى روجر كاردينال Roger Cardinal ١٩٨١، (ص١٧٣).

فالتعرف على التشابهات بين المرئى والمكتوب هو اجتهاد لإدراك ما يصعب إدراكه. وذلك لايفرض قراءة نمطية للسياق، بل يعين القارئ على إعادة إنتاج منظومة دالة من الإشارات.

كما لم يخل تاريخ الحضارة الغربية من محاولات لإيجاد تواصل بين شتى فروع الفنون الأدبية والمرئية. فالحضارة الكلاسيكية قد أسهمت بنظرية (ut pictura poesis) وهى عبارة لاتينية المقصود بها: «ما يسرى فى التصوير يسرى فى الشعر»(٢)، وقد كانت هناك محاولة أخرى لعقد الموازنات بين شتى ألوان الفنون. وقد توصلت مثل هذه الدراسات إلى أن التصوير الزيتى والأدب يشتركان فى أداء وظيفة جمالية واحدة الا وهى التصوير - سواء كان ذلك بالكلمات المكتوبة أو الصور المرئية. وترتب على رواج ذلك المفهوم ، تفضيل حاسة البصر على الحواس الأخرى.

ومنذ عصر النهضة شاع الاعتقاد بترادف البصر والبصيرة، فتسيدت حاسة البصر كافة الحواس الأخرى، واعتبرها الجميع المنفذ الوحيد للمعرفة. وساد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاعتقاد بحتمية إجادة تمثيل الواقع والوصف فى العمل الفنى كى يتحقق له الاكتمال. وتزامن ذلك مع اكتشاف المنظور الثلاثى الأبعاد فى فن التصوير الذى أوهم المتلقى بتقديم تمثيل كامل للموضوع المصور يقترب من الحقيقة . كما أسهم **فيليبو برونلسكى** Filippo Brunelleschi (١٤٤٦ - ١٣٧١)، المعمارى الشهير، فى إمداد المصورين بالحلول الرياضية لخلق المنظور فى اللوحات التشكيلية كما جاء فى كتاب **جومبرتش** Gombrich **تاريخ الفن** (١٩٦٧، ص٧١)، مما أفضى إلى تفضيل فن التصوير على فن الشعر فى عصر النهضة. وقد دعم **ليوناردو دافنشى** Le-onardo davinci هذه النظرية فى كتابه Paragone، **المناظرة بين فن التصوير وفن الشعر**، حيث يعمد إلى التقليل من قيمة الشعر ، ويدعوه «بفن التصوير الكفيف»، محاولة منه لمعارضة النظرية الأرسطية التى سادت آنذاك، واتسمت بالمركزية اللغوية، حيث وضعت الشعر فى مرتبة تعلو على كافة الفنون الأخرى لذا، داب **ليوناردو** على عرض قدرات المصور على تجسيد الصورة الذهنية حتى تكتمل فيها عناصر الواقع بكل دقة. ١٩٨٩، (ص٢٠) .

وبدءا من عصر النهضة، صار التصوير يمثل أهم التقاليد الجمالية فى كافة الكتابات النقدية الأوروبية. حتى فى إنجلترا، وإن كانت حلقات النقاش الأدبى قد افتقدت الجدل حول التداخلات بين كافة الأساليب الفنية، لابتعاد الشعراء عن فن التصوير (وذلك لأسباب دينية حيث حرمت الكنيسة الإنجيلية التصوير آنذاك وعدّته إحدى الحيل البابوية لخداع المؤمنين)، ومع ذلك، فقد تناول الشاعر السير **فيليب سيدنى** Sidney نزعة محاكاة الواقع Verisimilitude فى **دفاع عن الشعر** Apolosy to Poetry لكى يؤيد النظرية الأرسطية للمحاكاة mimesis. وفى تعريفها يشير إلى أن «المحاكاة فى الشعر هى بمثابة صورة منطوقة». (١٩٦٣، ص٣). أما الشاعر الإنجليزى **درايدن** Oryden، ففى مقاله: «موازنات بين الشعر وفن التصوير» (١٦٩٣)، فهو يذهب إلى أن: «هناك متعة فى محاكاة الطبيعة، وقد انكب الشعراء المصورون على دراستها منذ أقدم العصور وفى الأزمنة المزدهرة. فالطبيعة تظل على حالها فى كافة العصور ولاتخلف مسارها على الإطلاق.» ١٩٦ (ص ١٣٤) .

ولم تمتد الأسس الكلاسيكية للتصوير الزيتى إلى إنجلترا حتى القرن الثامن عشر، ويرجع **شافتسبرى** Shftesbary السبب فى ذلك إلى انتشار اللوحات والصور المطبوعة الإيطالية، مما أدى إلى تثوير الثقافة الإنجليزية مثلما أدى اكتشاف الطباعة إلى تثوير الأدب. (انظر براز Praz ١٩٧٠، ص٦). فصارت القصيدة تعامل معاملة اللوحة الناطقة. ونبع هذا المفهوم من الاعتقاد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى قدرة الذهن على تخزين الصور التى يستعيدها فى اثناء الاتصال. «فالفكرة» صارت «صورة» اختزنتها التجربة البصرية فى الخيال. والمثل يقال عن نظرية **جون لـوك** Johnlocke فى كتـابه **فيمـا يخص الإدراك الإنسـانى** (١٦٨٩) حيث ذهب إلى افضلية الصورة على الكلمة. فهو يعد الكلمات «إشارات لمدركات دفينة». وقد افضت هذه المفاضلة للصورة على الكلمة إلى ازدياد التعارض بين النص المرئى والنص الأدبى، حتى اشتعل هذا التمييز فيما يشبه الحرب بين الشعر وفن التصوير فى كتاب **جوثولد ليسنج** Golhold Less-ing، الشهير **لاوكون Laocoon**. وسادت هذه الحرب فى العصر الرومانسى. ويلخص مبدأ الفصل بين الكلمة والصورة المرئية على النحو التالى:

بينما يستخدم فن التصوير الأشكال والألوان فى الفضاء يتحدد المنطوق الشعرى فى الزمان ١٩٣٠، (ص٥٥) .

ظل الجدل حول افضلية الكلمة أو القصيدة يطفو على السطح عبر العصور كلما طرأت تساؤلات حول الإمكانات الجمالية لدى كل فن من الفنون. واتجه النقاد إلى تفضيل المرئى على المقروء من منطلق التمثيل الأقرب للطبيعة. وكان على المتلقى استقبال النص باعتباره كائنا عضويا قائما بذاته، مما أسفر عن شيوع الاعتقاد بأن العمل الفنى من خلق مبدعه الذى شكله واكمله، ولا ينازعه فيه أحد. ومن ثم كان على المتلقى التدرب على استقبال المضمون الذى صمم وفقا لواقع فرضى، تفترض فيه الأصالة، بينما هو فى حقيقة الأمر تمثيل للواقع ذو توجه إيديولوجى بحت يتبنى موقفا يتسم بالصفوية والتعالى. فالصورة الفنية، مرئية كانت أم أدبية، ليست قائمة بذاتها لتعبر عن حقيقة سامية مطلقة، بل هى وليدة لحظة تاريخية محددة، أى أنها ذات مرجعية تاريخية.

وقد اثير الجدل حول حقيقة المرجعية التاريخة للفنون مع حلول القرن العشرين. وتنبه النقاد المحدثون إلى العلاقة الوطيدة التى تربط الإبداع بالتاريخ، كما اهتموا بدراسة عملية الإبداع مما افضى إلى دراسة العلاقة بين الفنون المرئية والمكتوبة. فيمدنا ميتشل بعدة تعريفات للنص: «فهو صورة . أى إنتاج طباعى، وهى خطاب وصفى ذو مرجعية، وهى شكل يبزغ فى فترة زمنية ، وهى أيقونة ذات دلالة لفظية». (١٩٨١، ص٦٢٧).

ومن ناحية أخرى، فكل صورة هى بمثابة نص، فهى لايتحقق دون الكتابة عنها أو التحدث بشأنها. ويظهر لنا ذلك جليا فى أعمال الفنانين التجريديين الذين حاولوا التخلص من التشخيص فى فنونهم، (حيث عدّوا التشخيص من شوائب العمل الفنى)، فاضطرهم ذلك إلى إلحاق أعمالهم التصويرية بنصوص نظرية شارحة . فاللوحة التجريدية تتكون من مجموعة من العلامات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والقراءة النصية للوحة هى التى تتحكم فى التأليف بين هذه العلامات. فقياس التشابهات بين الصورة والكلمة يرتبط أيضا بإشكالية وظيفية الفن - فإن كان التأكيد على تمايز الفنون قد ساد فى العصور السالفة للأسباب التى ذكرت، ففى القرن العشرين، دعمت الاتجاهات الفنية والأدبية الجديدة التواصل بين الأدبى والمرئى للتأكيد على نصية العمل. فالقراءة النصية للعمل المرئى أو الأدبى تعنى إيجاد العلاقة بين محاولة المبدع لإعادة اكتشاف الطبيعة وموقفه من التراث والظرف التاريخى المحيط.

فعلى مدار العصور، ساد التصور بأن العمل الفنى هو تمثيل للطبيعة، وكأن هناك طبيعة مطلقة، إلى أن جاء الناقد الإنجليزى **جومبرتش** Gombrich ليؤكد أن ما تعود الناس على رؤيته فى الفنون والآداب بوصفه واقعًا طبيعيا، ما هو سوى تقليد قد رسخت دعائمه حتى صار من المسلمات التى على المتلقى تقبلها. ويعكس هذا التقليد توجها تاريخيا يدعم القيم الصفوية وهو أحادى الرؤية، يفترض امتلاك الحقيقة المطلقة. فالتطلع لقراءة الواقع فى نص مرئى أو مكتوب نشأ عن الرغبة لاختفاء عنصر الوحدة العضوية على العمل الفنى.

أما الدراسات التى سادت فيما بعد الحداثة فانتهجت منهجا جديدا فى القراءة النصية الواعية حينما ارتأت أن ما يصور على أنه واقع طبيعى لايمكن فرضه على المتلقى بوصفه مسلمة بديهية، بل هو محاولة واعية من المتلقى لتركيب شظايا متناثرة من الحقائق أو الصور لتشييد صورة كاملة.

فواقعية العمل إذًا، لاتتحقق بالتوحيد بل بالتفكيك فنظريات ما بعد الحداثة تعد النص كفضاء استكشافى يتطلب توحد الأداة الإنتاجية بين المؤلف والقارئ، ومن ثم المبدع والناقد. فالنص لاينطوى على معنى ولكنه يفترض مواجهة بين المبدع والمتلقى، مواجهة تستدعى التعرف على الاختلاف بدلا من السعى إلى التماثل. وعند اكتشاف النظام الدلالى الذى ينبنى عليه النص، يتسنى للقارئ تفكيك كل ما تعرض للتطبيع الثقافى الذى يفرض نظاما مهيمنا. وتقدم لنا **ميكى بال** Bal آليات هذا المنهج النقدى. فتذهب بأن فى فنون الكتابة ، يشتمل النص على كلمات أو علامات يستحيل توظيفها لتشكيل عمل مترابط دون الاستعانة بما دونها من كلمات هامشية أخرى وردت فى النص ١٩٩٠، (ص٥١١) . والمثال يقال عن الفنون المرئية. فالعناصر الهامشية تسهم فى ربط العلامات غير المترابطة. أما كيفية تحديد العلامات الأساسية من دونها فهذا متروك لاختيار المتلقى ١٩٩٠، (ص٥١٠) . ويتحتم على القارئ الذى ينتهج المنظور اللاواقعى فى القراءة، مراعاة عدم الاستغناء عن بعض التفاصيل الهامشية لمجرد تعزيز رؤية - تبدو له طبيعية - وهى فى واقع الأمر مؤدلجة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإدراك التفاعل بين العلامات اللامترابطة والعناصر الهامشية يثير الحديث مرة أخرى عن التماثل بين الفنون وتداخلها، حيث تتكون الفنون الأدبية والمرئية من علامات تنطوى على منظومة دلالية. ويستقى القارئ دلالة النص بقراءته بموازاة الحياة مما يترتب عليه أيضا قراءة الحياة بموازاة النص. ولا تتحقق واقعية النص أو تمثله للطبيعة التى يسعى إليها الأدباء والفنانون سوى باشتماله على ثنائيات العام والخاص، والسردى والوصفى، والكتابى والمرئى، والزمانى والمكانى، فالجمع بين تلك الثنائيات المتباينة يساعد القارئ على تخليص رؤيته من الحائل الثقافى الذى يفترض تلك الثنائيات.

وبناء عليه يستحيل تحديد عملية القراءة النصية فى إطار الزمان أو المكان. فقد تعودنا تعريف النص المكتوب بالنص السردى، بينما يعد النص المرئى وصفيا أى أن الأول يقترن بالعنصر الزمنى بينما يقترن الثانى بعنصر المكان، ولكنهما فى حقيقة الأمر ـ السردى والوصفى ـ يشتملان على العنصرين معا. فوفقا **لريكاردو جيلون** Ricordo Gullon، أثبتت الدراسات الرياضية والطبيعية والفلسفية الحديثة تلازم عنصرى الزمان والمكان فى عملية الإدراك الذهنى والبصرى: فلا وجود للمكان دون الزمان، ويستحيل عنصر الزمان دون مكان ١٩٧٥، (ص١١) . كما أشار الفيلسوف الألمانى **إدموند هسلر** Husserl إلى المزج المستمر بين المكان والزمان فى عملية الإدراك. فالنشاط الذهنى يولد الإدراك عبر مرحلتين: مرحلة الاختزان Retention، ومرحلة الاستباق Pro-tention .

ففى المرحلة الأولى يقوم الذهن باستدعاء التجارب المختزنة فى الذاكرة. وفى المرحلة الثانية يعمل الذهن على ابتداع عناصر تكميلية للمختزن حتى يكتمل المدرك.

فتوصيف الخبرة هنا على أنها حالة من الصيرورة يمتزج فيها الماضى والمستقبل يؤكد على تزامن المكان والزمان فى عملية الإدراك.

وبالقياس إلى ذلك، فالقراءة النصية للأدب تحول السرد التتابعى إلى سرد آنى، أما القراءة النصية للوحة المرئية فالمتلقى يحتاج فيها إلى وقت زمنى لتأويل النص. فانتقال العين بين عناصر اللوحة وفضاءاتها يتطلب وقتا زمنيا فالمتلقى يدرك فضاء اللوحة عبر حركة عينيه، والحركة تستغرق وقتا زمنيا. ومن ثم فإدراك المكان ينطوى على إدراك الزمان.

والمكان والزمان فى تلازمهما يعادلان الجسد والروح . فالمكان هو جسد الزمان وهو الشكل الذى يساعدنا على إدراك ما يصعب إدراكه، بينما الزمان ينشط التجربة، ويتفاعل الاثنان عبر النص. فالنص، مرئيا كان أو أدبيا يشكل فضاء محسوسا يتحول إلى عنصر زمنى بفعل القراءة. وكان **جوزيف فرانك**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

Joseph Frank هو أول من بدأ بالتعريف بالفضاء فى النص الأدبى، ولكنه يقصر ذلك على الأعمال الحداثية بدءا من **جيمس جويس** James joyce، الذى تفتقد أعماله التعاقب الزمنى فى السرد. فالنص عند جويس يدرك فى كليته مثلما يلتقى المشاهد ولوحات التصوير.

واتفقت الدراسات النقدية مؤخرا على حتمية وجود فضاء بالنص. ففضاء النص يتشكل من مجموعة العلاقات المتواشجة التى تعكس إمكانات عديدة للقراءة لا حصر لها. كما ربط **ميتشل** بين تعدد مستويات القراءة وإدراك القارئ لها فى النص. ويذهب ميتشل إلى أن هناك أربعة مستويات لصياغة الفضاء فى النص: ونلمس المستوى الأول فى الوجود العضوى للنص الذى يشتمل على معطيات ترد فى نسق ما أوصياغة للفضاء، الذى يتحول بفعل القراءة إلى نسق زمنى ١٩٨٠، (ص.٥٥) . وفى أثناء مزاولة القراءة فى فترة زمينة يتكون المستوى الثانى لفضاء النص فهى مرحة وصفية، فضاء يتشكل ذهنيا أثناء زمن القراءة، وبعد ما يتعرف القارئ على الخصائص الشكلية التى تتحكم فى تعاقب العناصر بالنص والتى تحدد التعاقب الزمنى، يلتقى القارئ والمستوى الثالث لصياغة الفضاء النصى: فمحاولة القارئ المستمرة للتوصل إلى نسق متسق قد تصاب بالإحباط، ولكن ذلك لن يثنيه عن عزمه، ويتولد المستوى الرابع حينما يدرك القارئ استحالة استخراج معنى واحد للنص، فما يتولد عنه هو رؤية خاصة لإحدى الكليات التى ينطوى عليها ١٩٨٠، (ص. ٥٥٥) . وبناء عليه، ففى أثناء صياغة فضاء النص يتشكل نسقه الزمنى مما يتيح للقارئ تأريخ هذا النسق الزمنى، أى قراءته بموازاة التاريخ. إضافة إلى ذلك، فهو يتيح للقارئ معايشة العمل فى الخيال حتى يتسنى له تحليل مضمونه وتفسيره. فصياغة الفضاء فى النص تدعو القارئ للتوغل فى طيات نسيج العمل وبين جنبات نسيج الحياة. ومن ثم، فتلك الصياغة تحقق فاعلية النص على المستويين التجريبى والتحليلى. فالقراءة النصية لكيفية صياغة الفضاء سوف تحول كل عبارة فى النص الأدبى إلى صورة - أى تجربة مرئية. وبالمثل، فالقراءة النصية للوحة سوف تعامل كافة تفاصيل اللوحات بوصفها عبارات تستدعى وجود عين مدربة على قراءتها.

للمتأمل للوحة التصويرية، على عكس قارئ النص الكتابى، قدر أوفر من الحرية ليجول فى فضائها النصى على الرغم من القيود التى تفرضها عليه صياغة التكوين فى اللوحة. فيمكن قراءة النص المرئى قراءة تعاقبية di-achronically. وتتوفر لنا مثل هذه القراءة فى التصوير التاريخى الذى يمثل لحظة تاريخية ترجع إلى الماضى؛ ولكننا نبصرها فى الحاضر، فهى تجمع الماضى والحاضر معا. وهناك دراسة للناقد الفرنسى **لويس**

مـــارين Louis Marin عن لوحـة المصـور الفـرنسى **بوســان** Poussin المسماة: رعاة من أركاديا Arcadian Sheperds والموجودة حاليا فى متحف اللوفر ، يوضح فيها كيفية تحول الصياغة الأيقونية إلى صياغة سردية فى فضاء الموضوع الممثل. فالمتأمل يقرأ اللوحة التاريخية فى الحاضر لأنه يتأملها فى الحاضر . ولكنه لايفهم ما يدور بها إلا بمتابعة العلاقات المتشابكة التى تربط العناصـر التى تمثل زمنا تعـاقـبـيـا بالعناصـر اللازمنية الأخرى التى تشكل جزءًا من مُؤلَف. ففى اثناء قراءة النص المرئى التاريخى يستبدل المتأمل الصياغة الأيقونية التمثيلية بصياغة سردية، أى تغدو اللوحة مسرودة لغوية. ويفضى ذلك إلى إمداد فضاء اللوحة التاريخية بعناصر زمنية مرحلية.

ويجـد **مـــارين** مفارقة فى هذا التحليل: فاللوحة التمثيلية لن تجيد تمثيل الحاضر دون صياغته فى نموذج ساكن، مما يشكل مفـارقـة، فـالزمن لايمكن أن يكون له نموذج ميتافيزيقى ساكن ١٩٨٠، (ص ٢٩٨) . ولكن اللوحة التاريخية تتجاوز صفة الزمن الوقتية، بل انها فى تمثيلها إياه تسعى لإبراز هذا العنصر المرحلى للزمن وبذلك يتسنى للقارئ تأمل نموذج جلى للزمن فى وسيط فضائى

هذا النمـوذج التصـويرى الذى يتـجلى فـيه الزمن المرحلى، تطلق عليه الناقدة الأمريكية **وندى شتـاينر** wendy Steiner «اللحظة المفعمة» The pregnant moment، لأنها تشتمل على كل ما سبقها وكل ما هو آت هذه «اللحظة المفـعـمـة» التى تتـمـثل لنا فى اللوحـات التصويرية، تستمد وجودها من المصادر الأدبية وهذا هو ما حفز الشعراء بدورهم للسعى إلى إيقاف الزمن فى القصيدة مثلما تفعل اللوحات التصويرية. وبالفعل تمكن الشعراء من خلق نوع شعرى جديد وهو «**إكيفراسيس** ekphrasis ـ أى المحـاكـاة الشـعـرية للفن المرئى، حيث يتمحور الحدث الشعرى فى مجرد لحظة. وفى دراسة **لجيمز هيفرمان** James Hefferman عن قصيدة للشاعر الإنجليزى **كيـتس** Keats ، «غنائيـة إلى إناء إغريقى» Ode to a Grecian urn يتناول **هيفرمان** هذه القصيدة بوصفها نموذجا **للإكيفراسيس**: فهى تحاكى الأشكال المصورة على الإناء الإغريقى والتى تمثل لحظة مقتضبة من الزمن [٤] والقصيدة لاتسعى للتعبير عن توقف الزمن فى قالب لغوى، بل هى تطلق العنان للعنصر السردى المختزن فى الصورة التى رسمها الفنان على الإنـــــاء ١٩٩٠، (ص٣٠٢) . وربمـا يـكـون هـدف (**الإكيـفراسيس**) فى الشـعـر هو السـعى لخلق شكل أدبى تكتمل فيه عناصر المحاكاة، حتى ينجح الشعر فيما أخفق فـيه التصـوير المرئى حـينمـا اجتـهـد لتلخيص مسرودة تاريخية بأكملها فى لحظة واحدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومع ذلك، فمحاولة الشعراء لم تكلل بالنجاح المتوقع لأن التعاقب السردى تنقصه الرؤية الكلية أيضا. فبينما يعد التصوير المرئى لحظيا، واللحظة التى يجسدها تظل قائمة أبدا، تشكل السردية الشعرية حائلا يعوق تحقيق الحضور الدائم، وهو أحد إنجازات التصوير المرئى فالشعر الذى حاول تجسيد اللحظة المرئية الفورية، بين لنا استحالة توصل أى وسيط فنى لإنجاز عمل يحاكى الحقيقة الكلية، التى تشتمل على الحركة والسكون، الماضى والحاضر، السردى والوصفى .

ولكن هذه النتيجة لم تكبح جماح المبدعين. فالفنانون الحداثيون ابتعدوا عن المشاهد التى تصور الحركة. وكان لظهور آلة التصوير بإمكاناتها الهائلة لاقتناص الحركة الأثر فى توجه الفنانين لابتداع معالجات جديدة للحركة فى أعمالهم التصويرية. كما عمل هؤلاء على إشراك المتلقى فى ابتداع الحركة. فالحركة تتولد بعينيه وهما تجولان فى اللوحة فى أثناء تأملها، وتمزجان بين كافة عناصرها وأبعادها. فالحركة هى وليدة الإدراك وليست أحد عناصر اللوحة.

ولم يتخل الفنانون الحداثيون عن محاولة محاكاة الحركة، بل تخلوا أيضا عن محاولة التشخيص نهائيا. فعلى مدى القرون استهدف الشعراء المحاكاة، بينما سعى المصورون إلى تمثيل الواقع . واعتبر نقاد الفن التقليديون طرز التمثيل المختلفة محاولات منهجية للاقتراب من الواقع تطورت مع تطور الزمن، وكأنها نوع من الخبرات المتراكمة للوصول إلى هدف واحد، وهو تمثيل حقيقى للواقع، مثلما ساد الاعتقاد بتقدم المعرفة العلمية نحو حقيقة الوجود وأفضى الرفض التام لتقاليد المحاكاة فى الفنون إلى رفض الماضى برمته. وسعت الحركات الطليعية avont - forde التى ظهرت فى أوائل القرن إلى إحياء حاضر دائم، ويسرى ذلك على التكعيبيين، والدادائيين والسوريالين.

فالدادائيون أرادوا التخلص من القيم الجمالية التى زعم النقاد أنها خالدة. ويذهب **جيوم ابولينير** Guil-laieme إلى أن «الفن الحديث - عامة - يرفض معظم الأساليب الفنية التى ابتدعت قديما لإرضاء العين». ١٩٤٩، (ص١٢) أما جماعة الحركة الدوامية Vor-ticists[٣] فجاهدت لتقويض الماضى فى جريدتها الناطقة بلسانها والتى تدعى بلاست Blast وتعنى «الانفجار». ويكسر الأصفاد التى كبلت الفنانين وربطتهم بالماضى، استعان المبدعون بالنماذج البدائية، كما عملوا على مزج طرز فنية متعددة تنتمى إلى ثقافات أخرى فالاكتشافات الجديدة فى الفنون المرئية لم تنشد تطوير أحد الأساليب - دون آخر - للوصول بها إلى القمة، كما كان الحال فى العصور الفنية السالفة، بل عملت الاتجاهات الفنية الجديدة على معالجة الإشكاليات الفنية بتقنيات عدة لإيجاد حلول شتى ويضيف **أبو لينير**:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سعى فن التصوير فى الماضى إلى إمتاع العين، وهو ما زال يتوق لذلك فى الوقت الراهن. ولكن المطلوب من المتذوق هو الاستعداد لنوع مغاير من المتعة تختلف عن التى اعتادها من تامل عناصر الطبيعة. ١٩٤٩، (ص١٥) .

وأيقظ رفض الماضى رغبة عارمة لمعرفة التاريخ.

فالحركة الحداثية تعد حركة تاريخية لأنها علمت مبدعى الفنون المرئية والأدبية النقد الذاتى من منظور تاريخى. فحينما انفصل الحداثيون عن الماضى تسبب ذلك فى مأزق كان عليهم الخروج منه بالنزوع إلى المحاضر. وهناك امثلة على ذلك فى اعمال **جيمز جويس** James Joyce التى تتزاوج فيها عناصر من ثقافات متعددة، وكذلك فى اناشيد **إزرا باوند** Cantos التى مزجت حقب أدبية متنوعة، وفى لوحات **بيكاسو** التصويرية التى تعيد تشكيل خصائص ثقافية متباينة. ومن ثم فالحداثيون لم يسعوا للانقطاع التام عن التاريخ ولكنهم تطلعوا إلى إعادة تقييم التراث التاريخى من منظور تتداخل فيه شتى العناصر وتتواشج، لا من منظور يتتبع خطًا تصاعديا يتقدمه أحد العناصر دون الآخر .

تلك الرؤية التاريخية التى طرحت فكرة تداخل الحقب التاريخية وترابط الحضارات، عملت أيضا على عقد الموازنات بين شتى الوسائط الفنية. وأول من بادر بذلك كانت مدرسة موسكو وحلقة براج الألسنية التى أسست علم العلامات والمعروف بالسيميولوجيا لدى **فرناندوى سوسير** (١٩٦٩)، والسيميوطيقا لدى **شارلز ساندرزبيرس** (١٩٥٥). وكان لتلك الدراسات أثر فى تطوير علم دلالات الالفاظ Semantica بعد دراسة العناصر اللغوية كافة من منظور سيميائى. ويطرح ذلك **يان موكاروفسكى** قائلا:

تنفرد السيميوطيقا بالمنظور الذى يفسر للمنظرين استقلالية العمل الفنى، وديناميكيته الأساسية وعليه ، يمكنهم إدراك كيفية تطور الفن تطورا ذاتيا بينما تربطه علاقة جدلية بتطور المجالات الثقافية الأخرى. ١٩٧٦، (ص٨) .

كما تذهب **شتايز** إلى أن الاتجاهات الجديدة فى اللغة والألسنيات قد نشأت عن الحركات الطليعية التى انتشرت قبل الحرب العالمية الأولى. وتضيف أن التوجه السيميائى للطليعيين، والتكعيبيين على وجه الخصوص . قد أثار إشكاليات دلالية بمحاولاتهم الدائبة لاستخراج أنماط صرفية جديدة. ١٩٨٢، (ص١٧٧) . فالتكعيبية لم تسع لمحاكاة الحبكة التقليدية للأحداث بل جاهدت لإظهار الأبعاد المراوغة التى ينطوى عليها العمل، وذلك لإعادة تقييم العلاقة بين المفاهيم السائدة والظروف التاريخية للتوصل إلى معان جديدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فصار التاريخ نوعا من السرد لأنه تفسير لعالم الموضوعى عبر السيميائى والعمل الفنى ينطوى على واقع تاريخى لأنه يقدم الواقع مفككا لا موحدا كما يبدو الواقع فى ما بعد الحداثة. وقد أفضت هذه التجارب المعرفية إلى ترسيخ مفهوم القراءة النصية الشائع فى كتابات الناقد الفرنسى رولان بارت Roland Barthes. فالتغيير الذى طرأ على المفاهيم الفنية فى عصر ما بعد الحداثة، هو التحول من فكرة العمل الفنى كعمل منته ومتكامل إلى عمل مازال تحت الإعداد، أى تحول عن اليقين بوجود معرفة أحادية، للتحرى عن كيفية اكتساب المعرفة. فالمقصود بالنصية إذًا هو إشراك القارئ والكاتب، والمتأمل والفنان والناقد والمبدع، والأدبى والمرئى فى أدوار متبادلة قد تنحو فى بعض الأحيان نحو المواجهة.

فالنص لاينطوى على معنى بل يفترض مواجهة بين المتلقى والمبدع. فالفنان هو البادئ للحدث فى النص، وعلى القارئ أو المتأمل المشاركة فى إتمامه. هذا المفهوم للعمل الفنى يتعارض والمفاهيم البرجوازية فى العصر الكلاسيكى التى رفضت المرجعية التاريخية للأدب. ويحاجّ بارت بأن المفهوم الكلاسيكى الغربى كان يعامل المعنى كسلعة تقايض. ويتماشى ذلك المفهوم الكلاسيكى مع الاتجاه الألسنى العقلانى الذى اعتبر اللغة آلة قد تبلغ أقصى درجات الشفافية والحياء ١١٩٨٨ (ص. ١٤٤) .

وساد الاعتقاد فى أحادية معنى النص. أما فى ما بعد الحداثة فقد اعتبر النص فضاء متعدد الأبعاد ١٩٨٨ (ب، ص١٥٦) ، ويغمر النفوس بالسعادة bliss ١٩٧٦، (ص١٤) . وميز بارت بين النص الذى يثير المتعة pleasure وذلك الذى يغمر قارئه بالسعادة. فالنص الممتع نص: «يصيب القارئ بالرضاء، يملؤه، ويشعره بالاكتفاء، فهو نص يساير الثقافة المحيطة ولايحيد عنها، فهو ممارسة القراءة التى تجلب الراحة». بينما النص الذى يغمر بالسعادة يصيب القارئ بحالة من الضياع، «فهو نص مثير للقلق، ويزلزل كافة المعتقدات التاريخية والثقافية والنفسية التى نشأ عليها القارئ حتى أن ذوقه العام، وقيمه وذكرياته التى ترسخت بموازاة اللغة التى اكتسبها؛ كلها تتازم.

فالسعادة ليست مجرد متعه تتحقق عند إشباع الذوق فالسعادة تتطلب معرفة مكتسبة بالجهد الذاتى، تلازمها الرغبة فى التعرف على الاختلاف لا السعى نحو التماثل، مما ينوه بقدرة الذات على كسر أصفادها المعوقة لإعادة تشكيل حضورها عن وعى وبإدراك القارئ للطبيعة التعسفية التى صيغت بها النظم، يتسنى له إعادة تقدير الأمور المتعلقة بذاته والعالم، لتتكشف له لامركزية النسق العام الذى تقولبت الرؤية البرجوازية للعالم بموجبه ١٩٧٦، (ص١٤) .

فباكتشاف النظم الأحادية التى كان النص ينبنى عليها، يتسنى للقارئ تفكيك عمليات التطبيع الثقافى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التى فرضها النظام المهيمن. أى أن النص ليس مجرد حقل للاكتشاف ولكنه نشاط يمارس لمصالحة العناصر التى تم الفصل بينها، الا وهى العقل والجسد والذات الموضوع. ويشكل النص ايضا، فضاء تلتقى فيه الكلمة المكتوبة والصورة المرئية، وفعلا الكتابة والقراءة دون تمييز بينهما ويذهب بارت فى مقاله «وفاة المؤلف» أن «الكاتب لم يعد الذى يكتب لهدف يرمى إليه ولكنه يكتب من أجل الكتابة» ١٩٨٨، ب، (ص١٥٤) . وأقصى ما يتميز به الكاتب هو كونه أول من يشهد النشاط الكتابى، والقراء مدعوون لمشاطرته النص. ويغدو النص مجالا يتيح للكاتب والقارئ، مراجعة ذاتيهما فالكتابة «نشاط تشكيلى يتولد عن السطح» . أى سطح النص. ١٩٨٥، (ص١٨٢) . فالكتابة بمثابة نقوش تصويرية ولا اختلاف بين قلم الكاتب وريشة المصور فى هذا المجال فالوسائط المستخدمة من قبل الكاتب أو المصور لاتغدو هدفا منشودا بل مادة قائمة لذاتها، يمنحها الفنان الفرصة كى «تطفو على السطح لتفصح عن جوهرها» ١٩٨٥، (ص١٧٨) .

وأوجد الناقد الأمريكى جيروم كلينكويتز Je-rome KlinKowietz تشابها بين نظرية بارت للكتابة ونظرية هارولد روزنبرج Rosenberg فى التصوير الحركى Action painting الذى يفرز مفهوم إنتاجية العمل لاكفاءته التمثيلية. فيذهب روزنبرج إلى أن:

الجديد فى التصوير الحركى هو رفضه تمثيل الواقع، والاستعاضة عن ذلك باستخدام الفنان الحركة الجسدية فى اثناء التصوير. فتغدو الحركة على اللوحة تجسيدا لحضورها. وينجح تاثيرها لأن الحركة تترجم المشاعر النفسية على سطح اللوحة ، مما يفضى إلى تولد العديد من العلامات. والأثر الذى تتركه تلك العلامات يصعب التعرف على مصدره او خصائصه على وجه التحديد. ١٩٨٨، (ص١٥٨) .

فالفن الحركى لايتمثل بالعلامات أو بالممارسات الخاصة بالحضارات أو التقاليد الفنية السالفة. ولكن حضور فعل التصوير هو الحقيقة الروحية المطلوبة ولاشىء اخر. وتتلاقى تلك المفاهيم للنص المرئى وتناول رولان بارت للنص الأدبى. ففى أثناء حديثه عن أعمال الفنان سى تومبلى Cy Twonbly قال:

قد يتنوع الخط فيغدو مطواعا، أو خفيفا او مترددا، ولكنه فى كافة أحواله يحتوى على قوى وينبئ بمسار. فهو من ثم جهد مبذول energon . جهد نتبين مدى استنزافه لقوته فى اثناء القراءة. فالخط هو الحركة المرئية. ١٩٧٥، (ص١٧٠) .

ويرى بارت فى أعمال تومبلى خصائص شبيهة بالكتابة أو فن الخط Calligraphy. ويضيف، أن هذا

الفن يكشف جوهر الكتابة الذى لايتحدد بشكل أو عرف ولكنه إيماءة موحية festure (ص١٥٨). ويغدو النص المرئى شكلا من أشكال الهيروغليفية، حيث تتكاثر العلامات فى معالجاته، ليتدافع منها سيل منهمر من الدلالات التى تنبض عبر النسيج النصى. وتقترح مارى آن كوز Mary Ann Caws ـ الناقدة الأمريكية، كلمة أخرى مهجنة تصف بها النسيج النصّى، وهى كلمة textural التى تجمع كلمتى text ـ أى نص ـ وtexture أى نسيج ـ فى كلمة واحدة. وترى أن النسيج النصى يحث القارئ أو المتلقى على مشاركة الكاتب أو المصور فى تشكيل النص. لذا فالعوائق النصية المتمثلة فى خشونة ملمس السطح أو تحرير الأشكال تنشط فاعلية النص لأنها تتطلب من المتلقى بذل جهد مضاعف لقراءته. ١٩٨١، (ص١٠) . ويفضى ذلك إلى أن كل نص، مرئيا كان أم أدبيا، يشرك المتلقى فى تفسير نسيجه. فقراءة نسيج النص تدفع القارئ إلى حالة من الصيرورة الدائمة.

وتناول النص باعتباره أداة لتفرغ الدلالات يعد حركة واقعية لاتتقيد بالتمثيل أو المحاكاة. والواقعية ـ فى هذا الصدد ـ تنشأ عن حركة المصور أو كتابة المؤلف. وذلك بصرف اهتمامنا عن الأصول التاريخية، أو التقاليد الثقافية، تلك الأساطير التى تزعم الواقعية. فالموقف التاريخى لايتأكد سوى بدحض تلك الأساطير التى اكتسبت صفة الطبيعة. ويرى روزنبرج فى الفن الحركى معالجة فنية لتعرية كافة البنى الفوقية وزلزلتها. فالفن الحركى قد حول اللوحة إلى ميدان تتولد فيه الأحداث ١٩٨٥، (ص٤١) .

وكأن النصية فى الفن والأدب قد أوضحت لنا الطابع النصى للوجود بشكل عام فالعالم ما هو سوى نص مكتوب تتأسس قواعده على منظومة من العلامات، تتطابق فيها الكلمة والصورة معا وكأن الحركة النصية هى إحياء للهيروغليفية، وعودة للتوحيد بين الكلمة والصورة، الروح والجسد، بعد فصلهما فى العصور السالفة، مما ترتب عليه فصل الذات عن الموضوع، والتمييز بين الناقد والمبدع، أى الإصرار على وجود قوى مهيمنة، وأخرى مهمشة.

وقد تبدو النصيّة للبعض حركة لا تاريخية، وهو الاتهام الموجه إلى ما بعد الحداثة بشكل عام. ولكن خلاصة القول ـ ردا على ذلك الاتهام ـ هو أنه إذا كانت هناك ثمة علاقة بين الفن والتاريخ، فهى لاتنشأ عن التمثيل الواقعى له، بل على العكس فالنصية تدحض كافة تلك المزاعم. فالنص قد غدا الفضاء الذى يقع فيه الحدث التاريخى ـ أى أن النصية (عملية إبداع النص وقراءته) تسمح للمبدع والمتلقى بإنتاج الحدث التاريخى عبر اشتراكهما معا فى تشكيله، مما يسمح بالتواجد داخل حركة التاريخ. كما أن النصية تتيح للمبدع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمتلقى تجاوز التاريخ بمعناه الضيق (أى التاريخ الذى تفرضه المسلمات والمطلقات). فالنصية تبرز التجاور بين الثنائيات المتباينة وتعمل على تفكيك المسلمات وإن كانت النصية هى تجربة ثورية تقوض النظام الجمالى الصارم الذى أسسته الكلاسيكية، فهى لا تذهب إلى حد تمجيد التجربة الحياتية محولة إياها إلى نموذج يحتذى لذاته. فالقراءة النصية أتاحت قياس الشيء بنقيضه لا لتفضيل أحد الأقطاب على الآخر، بل للتعرف على سمات جديدة لاتظهر سوى بتجاورهما فالقدرة على مجاورة النقائض قد أضفت على الحياة بتنوعها مفهوما جماليا ـ فصارت الحياة تمدنا بالجمال، ولم يغد الجمال شيئا يفرض من علٍ. ومثلما يتشكل الجمالى بقراءة نص الحياة، يعامل التاريخ كنص يتعاون المبدع والمتلقى فى صياغته. تلك الرؤية النصية تتيح للمبدع والمتلقى المشاركة فى إعادة صياغة التاريخ لإعادة تشكيل عناصر الحياة، فى محاولة مستمرة لاستشفاف الجمالى ومعايشته دون محاولة لتحديده بتعريفات مطلقة.

الهوامش

(١) راجت مؤخرا الدراسات البينية بين الأدب وفن التصوير، حيث عقدت عدة مؤتمرات حول هذا المحور، منها على سبيل المثال، مؤتمر جامعة كولومبيا الذي عقد عام ١٩٨٦ حول «محاكاة اللوحة التصويرية فى الشعر» (Erphrasis) ومؤتمر اخر عن «الكلمة والصورة» عقد فى امستردام عام ١٩٨٦. كما أصدرت المجلات الأدبية أعدادا خاصة لدراسة الموازنات بين الكلمة والصورة المرئية مثل مجلة New Literary Histary (١٩٧٧)ومجلة Poetics Today (١٩٨٩). وهناك أيضا مجلات متخصصة فى مثل هذه الدراسات البينية مثل Semiotica التى بدأت عام ١٩٦٨ وMosaic التى ظهرت فى ١٩٦٨، بينما صدر اول عدد من مجلة October عام ١٩٧٧. وفى الثمانينيات ظهرت مجلتا.

Represent ations (١٩٨٣) و Ward and Jmage

(١٩٨٥).

(٢) أول من استخدم ذلك التعريف كان سيمونيدس، كما ورد عن بلوكارخ فى كتابه De Slaria Atheniensium. انظر مارتن كمب، ١٩٨٩. ص٢٨١.

(٣) حركة الدرامية voiticists هى حركة ادبية إنجليزية تزعمها المصور والكاتب البريطانى وندم لويس Wgnelham Lewis ومن اهم دعاتها إزرا باوند، وكانت تعارض النزعة الطبيعية والانطباعية السائدة انذاك. فقد ذهب باوند بأن الشعر يتألف من صور تعد بمثابة دوامات دوارة تنطلق منها الأفكار وتندفع إليها.

المراجع

Works Cited

Apollinaire, Guillaume. The Cubist Painters, 1913. trans. Lionel Abel.
N. Y.: Wittenborn, schultz Inc. 1949.

Bal, Mieke."De - disciplining the Eye". Critical Inquiry 16.3 (spring) 1990: 506 - 31

Barthes, Roland. Writing Degree zero Trans, Annette Lavers. Preface: Suzan Sontag. N.Y.: The Noonday press, 1968.

..... The pleaure of the Text. Trans. Richard Miller. London Ionaihan Cape, 1976.

..... The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music Art and Representation. Trans. Richaed Howard. N. Y.: Hill &Wang, 1985.

..... "Scienes versus Literture" Twentieth Century Literary Theory. Ed. K. M. Newton. London: Macmillan, 1988a, pp. 140 - 44.

..... "The Death of the Author, Twentieth Century Literay Theory. Ed. K. M. Newton. London: Macmillan, 1988, pp. 154 - 58.

Cardinal, Roger. Figures of Reality: A perspective on the poetic Imagination. London: Croom Helm, 1981.

Caws Mary Ann. The Eye in the Text: Essays on Perception Mannerist to Modern. princeton N. J.: Ptinceton Up, 1981.

Dryden, John. Essays. Ed. W. P. Ker, N. Y.: Russell& Russell, 1961, Vol. II: 115 - 53.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود نسيم

هذيان ثنائى

كيف أعطيك وصفا لصحوِ الروائح فى الروح
أو لبلادٍ مُشكّلة، كالقصيدة، من لغةٍ وأباطيلَ
كيف أمارسُ موهبتى فى التخيلِ من غير ذاكرةٍ
وأتابعُ نومى، وجسمى على غير صورته
يطلبُ امرأةً
بإثارةِ رائحةٍ، وابتعاثِ الطنين

دائراً فى دوام النهاياتِ
الصقتُ وجهى على جسدى المتكرِّرِ
تابعتُ أغنيةً وخناقةَ زوجين منفصلينِ
تخيَّرتُ مقهى على شارع جانبىَ
وتشبَّهتُ بالميتين لأبدو بأخيلةِ الناسِ أصفى
وأبقى بقايا من الغيبِ والرغباتِ

والمدينةُ، تلكِ الهنيهاتِ

تلتمسُ الأبديةَ فيما تبقى من الضوءِ والفضلاتِ
وأنت تقومين متعبةً لمجامعةِ الزوجِ والعملِ المَنزليِّ،
وتنتظرين العلاوة، والأربعين، وميلادَ طفلٍ جديد
● تُجيد التوازنَ والموقف الوسطيَّ، لماذا انفصلنا؟
- سأحتاجُ نصفَ الحقيقةِ حتى ابرِّرَ نفسي
● اريدُ من السوقِ خبزاً وارزاً، ولا تنسَ بزّازةَ الطفلِ
- لا أستطيعُ تجاوزَ معرفتي، فاكررُ معصيتي
وأجمّعُ مقتنياتي على الراحتين
● طلبتُ نقوداً إضافيةً، هل نسيت؟
أتعلمُ، هذا الصباح، كتبتُ مذكرةً للمدير بحقي
كمرضعةٍ في العلاوةِ والانصرافِ المبكرِ،
- لستُ من الطيرِ،
كيف أحسُّ التداخلَ بين الطبيعةِ واللهِ
● نظفْ ملابسكَ الداخليةَ
- لا بأسَ، يكفي ملاكٌ وموعظةٌ
لأكون مسيحاً يهشُّ الذبابَ عن الوجهِ والكلماتِ
ويسألُ مُستضحكاً عن ابيهِ
ويخرجُ بعد العشاء الأخير إلى الصلب، مُلتبساً والشبيه
● لماذا يعاودني الانقطاعُ المفاجيء، والهذيانُ
- بماذا تُحسين؟
● بالحبِّ والغثيان
- بدايات حمل؟
● معدتي مُتقيحةٌ

ليس صمتُ المكان، بل الليلُ مستغرقٌ في الخطايا الصغيرةِ
يرغو الظلامُ الرخاميُّ في شهواتٍ مموهةٍ
تتماهى طيورٌ مُسوّمةٌ وزواحفُ في رقعتي الجسديةِ
وامرأةٌ في الصباحِ المبكر تأتي بمنفضةٍ وغوايةٍ هاويةٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتنامُ بشهوتها الخامِ، ضاويةً، فى ارتعاش
ورمادُ الأجنّةِ فوق الفراش

هكذا ـ بانسيابيةٍ وهزائمَ عاديةٍ
ينتهى العالمُ الآن
ضوءُ نوافذَ خلفيةٍ يتراخى على قطةٍ فى الممرْ
سماءٌ إضافيةٌ، وملائكةٌ يهبطون باقنعةٍ ومساحيقَ
ريحٌ تُدوّمُ اتربةً وروائحَ اطعمةٍ
وربّةُ البابِ، سيدةٌ تتهجّى لطفلتها الأبجديةَ
ادخنةٌ متصاعدةٌ من نراجيل مقهى، أزيزُ الذبابِ
وأنت تصفّين فوق الرفوفِ الجريدةَ والانفعالَ الأخيرْ

لا بقايا ـ فقط هو نشعُ الحواسِ على ورقٍ ومقاعد
أو هبوبُ أخيلةٍ فى الزوايا
ونزُّ سوائلَ رمليةٍ فى السريرْ

● لا بقايا سوى رغبتى فى الكلام
ـ نفضُ العلاقةَ أم نكتفى بيقين الحطام
● نجرّبُ فوضى التلامسِ فى نشواتِ الظلام
ـ كأنى أحبُّك!
● خمسُ دقائق أخرى، وأبدو طبيعيةً فى اختناقِ العناق
ـ كأنى أريدك!
● تملكُ تجربةً فى انتحالِ أحاسيسَ جاهزةٍ، واصطناع الحيادْ
ـ كأنى أرى الكائنات الدقيقةَ تنحلُّ فى غرفتى لعناصر أولى
كأنى تملكتُ فى برهةٍ طاقة السريان الأحادىّ
حتى تشيأتُ منتهيا فى أجيج الجمادْ

والقبورُ حقولُ مرايا، فكيف يُثبّتُ موتاه فى لقطاتٍ جماعيةٍ
ويصبُّ خلاياه بين الغواياتِ والغيمِ
ينغلُّ فى صبواتٍ وجوديةٍ

يستعيرُ الرموزَ القديمةَ للحيوانِ المحرَّمِ والنارِ
حتى يُركبَ بعض المجازاتِ
أو كي يُجرِّبَ فوضى الكتابةِ باللغةِ المستعارةِ
يستعرضُ الصورَ العائليةَ مسترخيا، ويفكُّ عالمه البصريْ
لماذا التذاذك هذا المساء بعرض تواريخَ شخصيةٍ
- سيجاوبُ في ليلةِ القمريِّ غناءَ الذئاب
● سأتابعُ هذا المسلسلَ ثم أعدُّ العشاء
- وتمضي الحكاياتُ.. تنهضُ عذراءُ من نومِها مُتطيبةً
وتُغطيه بالتوتِ والثمراتِ
وتحمله البجعاتُ بسابعِ أيامه
ثم يتركنه بين سكرى وعُبَّاد شمسٍ
وتحكي له أمهُ:
كان في الغابةِ الحجريةِ ساحرةٌ
استدلَّت عليك بخصلة شعرْ
وسمتكَ ومسَّتكَ بالريشة الذهبية
أبقتكَ في الحجرِ الحيِّ حتى تغشَّاكَ غرقى وطيرْ
وأتتك الملائكُ والروحُ فيها، وأخرجن منك الخصى واليقين
- هل سمعتَ عن الغرفةِ الأربعين؟
● سمعتُ تلاصقَ جسمينِ منفصلينِ
ثنائيةَ الصمتِ والاختلاجَ الوحيدْ
- لا تحكِّي البثورَ على بشرةِ الوجهِ، حتى يجف الصديدْ
● سأديرُ شريطَ المسجِّلِ حتى أنام
- والمسلسلُ؟..
● أحتاجُ معجزةً وحبوباً مُهدئةْ
- دائما في نهايةِ لعبتنا:
الكلامُ، بقايا الطعامِ، تناثرُ محتوياتِ المكان
الشجارُ، التعانقُ في شهوةٍ متقطعةٍ، الصداعْ
....
ويحلُّ القناعْ.

صبرى حافظ

«الغبار»
أو إقامة الشاعر البعيد بين لغة الجسد وحتمية الموت

مع أن الشاعر عبد المنعم رمضان من أكثر شعراء جيله موهبة، ومن أشدهم وعيا بطبيعة تجربته الشعرية وحرصا على تجويدها، إلا أنه كان من أقلهم حرصا على جمع شعره فى دواوين. فبينما أصدر معظم زملائه من شعراء السبعينيات أكثر من ديوان شعرى، لم يصدر عبد المنعم رمضان ديوانه الأول إلا الآن. صحيح أنه أصدر ضمن كراسات «أصوات» الأولى ديوانا صغيرا بعنوان (الحلم ظل الوقت... الحلم ظل المسافة) عام ١٩٨٠ لكن هذا الكراس الصغير والمبشر بلاشك كان أقرب إلى المشاركة فى مظاهرة «أصوات» الأولى منه إلى تقديم الشاعر لنفسه بالطريقة التى يرتضيها. وقد ظل عبد المنعم رمضان يكتب وينشر طوال هذه المدة غير القصيرة بالنسبة للشاعر وللشعر معا، ولكنه لم ينشر ديوانا بالرغم مما أثارته قصائده من اهتمام وجدل، إلا الآن حيث ظهر ديوانه (الغبار: أو إقامة الشاعر فوق الأرض) ١٩٩٤، وكأنما كان الشاعر يحتشد لهذا الديوان الأول الذى يريد له أن يترك أثرا واضحا، أو يحتسب مخاطر جمع قصائده معا وهو الذى يعى فداحة الشعر ومسئوليته. أو أنه كان يريد أن يتيقن من ثبات تجربته واكتمالها قبل أن يطلع بها على القراء فى صورة ديوان، حتى إذا اطمأن إلى صلابة انجازه دفع بديوانه الأول للنشر، بل دفع بديوانين معا للنشر، لأنه ما أن صدر ديوانه (الغبار) فى القاهرة قبل شهور حتى أعلنت دار الآداب عن اعتزامها إصدار ديوان آخر له فى الوقت نفسه.

ويقدم (الغبار) ملامح تجربة شعرية على درجة كبيرة من النضج فى أدواتها ومن التماسك فى رؤاها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومنطلقات تعبيرها. وهى تجربة تعلن منذ عنوان الديوان المغاير للعناوين التقليدية رغبتها فى تأسيس كتابة شعرية جديدة لاتعتبر الشاعر صوت القبيلة، ولاتدعى له القدرة على تغيير العالم أو حتى تفسيره، وإنما تعتبر إقامته فوق الأرض نوعا من (الغبار) الذى لاغبار عليه. و«الغبار» هنا، وهو غير التراب، استعارة مصرية خالصة تعرف جميعا مدى تغلغله فى كل مناحى الحياة فيها، يحط فوق الأشياء فيلفها بترابه السافى ويغطيها ولكنه لايطمس ملامحها ولايغير شكلها، وهو خفيف هش لاوزن له تقريبا، ولكن اصراره ومثابرته ومداومته على غزو الأشياء وانتهاك نصاعتها فى عناد لامثيل له تجعل له ثقل الرصاص وفداحة الوجود، والغبار من مادة مغايرة لكل مايلفه بالرغم من أنه يأخذ شكل الأشياء التى يحط عليها، ولكنه لاينوب عنها، ولا يدعى تمثيلها، ويعى مغايرته لها من حيث طبيعته ومكوناته. كما تعى القصيدة أنها مصاغة من الكلمات بينما العالم مصنوع من المادة. هذا الغبار هو المعادل فى عنوان الديوان لإقامة الشاعر فوق الأرض، وليس للشاعر نفسه، وإن كان فيه شىء من طبيعة الشعر عنده.

ويطرح هذا الشعر التجربة الخاصة فى حميميتها وتفاصيلها الحسية والشخصية الدقيقة فى مقابل تجربة الشعر السابق العامة فى أيديولوجيتها وأبعادها القومية أو الوطنية العريضة. لايجد فى التغنى بالهموم العامة شيئا من الشعر، بل إنه يسخر من الشاعر الذى ينتهج الغنائية ذاتها منطلقا للتعامل مع الشعر ومع العالم منذ قصيدة الديوان الأولى «الحفل» التى يؤسس فيها ملامح تلك المغايرة منذ تساؤل البداية الاستهلالى المركب،

وسنتريث عند هذه القصيدة بشىء من التفصيل لنتعرف على مغايرة التجربة الشعرية عنده للمألوف من ناحية، ولندلف من ناحية أخرى إلى عالم الديوان عبر القصيدة المفتتح التى شاء الشاعر أن يصدر بها عمله، وأن يجعلها مدخل القارئ إلى هذا العمل. وتبدأ القصيدة بذلك التساؤل الثلاثى المركب:

كيف نمضى الى الحفل

كيف نغنى بما فى الطريق

وكيف نشاهد ظل البيوت

يموت على الأرض

هذه الأسئلة الاستهلالية تتناول مجموعة من المداخل العامة إلى جوهر هذا الشعر الجديد، إذ تكشف عن ضرورة التعرف على طبيعة الطريق «كيف نسير إلى الحفل» وعلى أساليب السير إلى الحفل أو بالأحرى إلى العالم الذى يدخلنا فيه، وعلى نبرة الصوت الذى سيغنى به الشاعر لهذا الحفل وفى الطريق إليه «كيف نغنى معا فى الطريق» وهى نبرة تستعيض بضمير المتكلم الجمع عن ضمير المخاطب الذى فضله الشاعر القديم منذ «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» وحتى «عيناك غابتا نخيل ساعة السحر». وضمير المخاطب الجمع هنا ليس تعبيرا عن النحن الجماعية كما قد نتوهم منه، ولكنه تعبير عن الذات الفردية فى استغراقها فى علاقتها بذات فردية أخرى، تغنى معها أغنية سنعرف مزيدا من ملامحها وتفاصيلها كلما أمعنا فى القراءة أو دخلنا فى التجربة. وتكشف لنا هذه الأسئلة الاستهلالية كذلك منطق الرؤية «وكيف نشاهد ظل البيوت يموت على الأرض» فى تأكيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على زمنية الصورة الشعرية الجديدة التى تدخل بعد وجود الأشياء فى الزمن فى حسابها قبل الأشياء نفسها. لأنه لايهتم بمشاهدة البيوت نفسها بقدر مايراقب موت ظلها على الأرض، أى مرور الزمن عليها، وتغيرها به وفيه. فالتغير والاهتمام ببعد الزمن فى العالم من الأمور المهمة فى هذا الشعر الجديد الذى يعبر عن عالم فقد رواسيه القيمية أو الأيديولوجية القديمة، وبدأ يبحث عن رواسى جديدة، يؤسس عبرها الكلمات والمفردات والصور من جديد وعلى قواعد راسخة. ومن هنا فإنه يسخر من الأسس القديمة التى كانت تنهض على قدر من المبالغات التى تبدو له تبسيطاتها القديمة جوفاء ولامعنى لها، فلا تثير لديه إلا الرثاء:

ماذا يكون إذا اضطربته عربات الضيوف

وأوشك أن يدخل الناس أرهاسهم

أن يشوب عواطفهم

سعة من غنائية

فتصير الكوارث أغنى من الموت

يصبح شكل الفؤاد كبالونة

ينفخ الشعراء فتكبر

يمتنع الشعراء فتنحل هياتها

هذه الطريقة القديمة فى التعامل مع الشعر والعالم، وربط أحدهما بالآخر بهذا الرباط الشرطى أو الآلى الذى تفترض مبالغاته السقيمة أن الكوارث أقسى من الموت، والذى تختلط فيه الأمور فى ضباب الغنائية العاطفية التى تحيل الفؤاد إلى بالونة ينفخ فيها الشعراء فتكبر أو يمتنعون عن النفخ فتنحل هياتها يطرحها الشاعر فى مقابل الطريقة الجديدة فى التعامل مع المحسوسات وتاسيس دلالاتها من جديد. طريقة التريث لدى الجزئيات وتحسسها وتأملها لتاسيس ابجدية الحواس مقابل ابجديةالألفاظ والمفاهيم العاطفية القديمة:

نحن نعرف أن الطريقة

أن نكترى حامطا

كلما أوشكته روحنا أن تنام على درج الجسم

لذنا به

فاستراحت،

وعاودته الجسم رائحة الذوبان

فبدلا من الشاعر المليئ حزنا لكآبة العالم، أو الذى يتغنى بإنجازات شعبه، أو الذى يحكى تجربته للآخرين نجد شاعرا مشغولا بتفاصيل لذته الحسية، فرحا بلحظات التحقق القصيرة التى يقتنصها مع حبيبته. فالقصيدة تقدم لنا رجلا وامرأة فى طريقهما إلى الحفل، يعرفان أن مواجهة العالم والدخول فيه قدر لم يختاراه، وإنما فرض عليهما إلى حد كبير:

فنحن إذن ذاهبان إلى الحفل

لم يدع الأصدقاء لنا فرصة

أن نداورهم

بل ويدركان أن ثمة درجة من العداء المضمر الذى يواجههما به هذا العالم المرائى الذى يريد أن يفرض قيمه وأخلاقياته عليهما، ولكنهما يرفضانها. فهما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سعيدان بشقاوتهما، وبما يخفيانه بينهما من اجتراح للمحرمات. لأن أحد هموم القصيدة الجديدة هى هتك هذه المحرمات والولوج إلى مراتع أسرار اللذة الحسية، والتعبير عما لايصح التصريح به فى العلن، وقد أحالت القصيدة جراتهما شعرا يزرى بكل أشكال النفاق الاجتماعى:

والنساء اللواتى اغتبطن

لمرأى فى ساحة العرس

لم يغتبطن كثيرا

لما يتخيلنه

عين يخجل مصباح حجرتنا

فيلملم أضواءه

ويصر على النوم منفردا

النساء الخبيثات

يعرفن أنى أقبل شعرك كى يتفكك

أنى أقبل جسمك كى يتفكك

أنى سأجمع هذى الشظايا

والحمها

بسواحل نازلة من قلوبى

تلك التى تتوزع فى الفم

ترسبه فى منتهى البطن

تخرج عند النقاء الغريمين

عينك سوف ترتعشين

وتبتهجين

فنالين راحة الربح

وهو هنا رب اللذة الحسية التى تطرحها القصيدة فى مقابل التجربة الشعرية القديمة، وتكشف عن تألقها الجسدى الصادم، وتعبر عنها بجرأة وشاعرية غير مسبوقة فى الشعر المصرى الحديث اللهم إلا فى أشعار السيرياليين المهمشة أو فى قصائد عبد الحميد الديب ونجيب سرور المقموعة. وهذه الجرأة التعبيرية هى التى تتطلب من الشاعر أن يتخلى عن اللغة العاطفية القديمة التى لا ينى الشاعر يكرر قطيعته معها أكثر من مرة وبأكثر من أسلوب، بل ولايتورع عن التصريح بزرايته لها واحتقاره لها فى تأكيد لحدة القطيعة وإغلاق لأبواب العودة إليها:

نستعين على البأس

بالشعراء القدامى

نكون وحيدين فى الليل

ليس جميلا سوى أن نكون وحيدين فى الليل

نملأ كل الشقوق بأهاتنا

ونحاول أن نضع اللغة العاطفية

خلف الجدار

ونكشف سوآتها

ونبول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى مقابل هذه اللغة المرفوضة يطرح الشاعر اللقاء الليلى الحميمى مع الحبيبة الذى تتبلور به ابجدية اللغة الحسية الجديدة من ناحية أخرى. وهى لغة قد تكون مبهمة لاتفصح، وقد تكون مجرد مجموعة من الأهات، ولكنها لغة حقيقية وقادرة على ملء كل الشقوق: شقوق الجسد وشقوق العالم، وعلى تكوين معزوفتها الجميلة أو «اوركسترا الوجد» كما يقول:

فنحن نعا سنكون أوركسترا الوجد

ينقصنا عازف واحد

وهديد

فهل نطمع الآن

ان نتكاثر فوق الطريق

وان نرث الارض

ان نمتلئ سفحها

وتراقبها

والذى لم تكنه

فانفخ فيك من الروح

ساقد يراه المحبون

منزلة

تحتها نستطيب الاقامة

بهذه الأبيات تكتمل الدورة الأولى فى القصيدة وهى دورة الحياة ومعاندة مواضعاتها البالية القديمة وتأسيس ابجدية الحواس التى تتخلق بها الحياة الجديدة. وتبدأ دورة جديدة أخرى تستهدف تأكيد دائرية البنية وتكراريتها من ناحية، وتكاملها من خلال ثنائية متناقضاتها أو متعارضاتها من ناحية أخرى. فى هذه الدورة الجديدة تستحيل أسئلة الاستهلال فى الدورة السابقة إلى أجوبة فيها قدر من التصميم، فبدلا من صيغة «كيف نمضى إلى الحفل» الاستفهامية نسمع نبرة توكيدية مغايرة تهتف بشئ من الإصرار:

نحن سنمضى الى الحفل

سوف نعاود ساقد بدأناه

نحلم ان نتباطا

اذكر ان ابى سوف يسبقنى

وهى دورة تتعامل مع البعد التاريخى للتجربة التى أسست الدورة الأولى بعدها الحسى أو الجسدى. وتنطلق من تذكر الأسلاف الذين ساروا على نفس الدرب ومضوا إلى نفس الحفل. ومن يقين بحتمية الرحلة ونهايتها التى لامفر منها. والشاعر يختار لفظ مضى بدلا من ذهب من البداية لأن المضى هنا ومايتصل به من ظلال الماضى والديمومة هو الفعل المناسب الذى تكشف لنا الدورة الثانية فى القصيدة عن أهمية إيحاءاته الراهنة من الوهلة الأولى. فهذه الدورة الجديدة تتعامل مع الموت الحتمى الوشيك الذى قدمت لنا الدورة الأولى نقيضه وهو الاحتفال بأعراس الحياة الحسية، ويتدفق خصوبتها فى شرايين النحن الفردية التى تسعى لاكتشاف العالم بطريقتها المختلفة. فهذا الأب الذى يذكر أنه سوف يسبقه إلى الموت كما سبقه إلى الحياة هو الذى يحيل الحفل إلى استعارة لتجربة الحياة نفسها والتى لاتكتسب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معناها الحقيقى كحياة بدون هذا البعد الحتمى والميتافيزيقى. لأن الأب هنا تجسيد لدورة الحياة السابقة التى ينوء جسده النحيل تحت وقع أعوامها السبعين، ولذلك فإنه يعرف أن حظه من مباهج الحياة قد انقضى، فالحياة قصيرة، تتجلى فداحة قصرها فى أن كل تألق لها لايذكره فقط بنهايته الوشيكة، بل يدفعه نحوها:

هو الآن يعرف

أن المباهج

والوشوشات

ورائحة الفل

والقبلات التى تتدهرج فى الليل

سوف تدهرجه

باتجاه المكان الذى فيه يصدع

يعرف صوت الرفاق الذين مضوا قبله

ويكاد يصافحهم

ويكاد يبش لهم

هذا اليقين بجدل الحياة والموت، هو الذى يكسب الدورة الجديدة أهميتها، بل وضرورتها لتخليص الدورة الأولى فى القصيدة من أى وهم بغنائية قديمة، فما قدمته القصيدة فى الرحلة صوب الحفل بدورتها الأولى ليس تغنيا بعشق حبيبين، ولكنه وجه من وجوه هذا الجدل الدائم بين الحياة والموت. لأن الحياة فى الدورة الأولى هى التى تقودنا للموت فى الدورة الثانية التى لا كمال لمعنى الدورة الأولى دونها. وهو جدل ينطوى على وعى الابن بأن طقس قتل الأب الرمزى ضرورى لتأكيد الذات ولاكتشاف مفردات لغة الحياة القاسية الشيقة معا، والتى يختتم بها قصيدته أو رحلته إلى الحفل فى نهاية القصيدة. لكن قبل الحديث عن هذه الخاتمة المهمة علينا الالتفات إلى المقابلة بين جدل الموت والحياة فى تذكره للأب واستمرار الحياة فى تأملاته عن الأم. لأن الطقس نفسه ليس ضروريا مع الأم التى تمد القصيدة حبل الحياة بينها وبين الأحفاد، فمع أن الأم قد استعدت لتصحب الأب فى تدحرجه نحو النهاية الوشيكة، وقد نحل جسمها هى الأخرى وصار كهوفا من الجلد والعظم، تسكن فيها الدماء القديمة والذكريات فإنها:

ترنح حين تشاهد أحفادها

يشربون الضحا، بلون الجموع

ولاتدعى قابليتها للمكوث طويلا

ولكنهم لم يشاءوا لها أن تمر

استجابوا لرغبتها فى الوقوف لدى الباب

حتى ترى النور

والشمعدانات

تسمع ضجتهم حين يقتربون من البهو

تعرفهم

فى تعلق الأحفاد بالجدة ومنعها من المضى نوع من تشبث النبتة الغضة بجذورها، وهو وعى يماثله وعى الجدة التى لاتدعى قابليتها للمكوث طويلا فقد انتهى دورها، وأخذت حظها من الحياة، بالرغم من تعثر هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحظ. واستعدادها لتصحب الأب فى رحلته نحو النهاية. بينما يواصل الابن مع حبيبته المضى صوب الحفل:

انه الحفل
نحن معا ذاهبان
ولكننا نتباطأ
نحلم أن نستظل بكل السحاب
وأن نصل الحفل مبتهجين
بأنا فرغنا من الأرض
وارتضته الروح أن تتبدد
تصبح أجنحة للطيور التى لاتعود

وحتى تصبح الروح أجنحة للطيور التى لاتعود فإن الابن يحرق فى طريق الرحلة مواريثه، ويربط عملية حرق هذه المواريث كلها بعملية استكشاف أبجدية الجسد مع حبيبته، وتأسيس الأشياء والمفردات من جديد:

إننا ذاهبان
معى كتبى
سوف أحرق فى كل أرض
أجاورها
بضعة
لأرى كيف صارت تقاويم جسمك
كيف استقر الزمان به
فإذا نفدت كلها
سنكون اقتربنا من الحفل
وانصرفت ريحنا
هكذا
هكذا

فحرق الكتب بما تنطوى عليه من حكمة قديمة ومفردات قديمة يرتبط فى نهاية القصيدة باكتشاف تقاويم جسد الحبيبة، والتعرف على تحولاته فى الزمن وتلمس آثار الزمان عليه. فالزمن هو البعد الرابع للوجود فى هذا العالم الجديد الذى تجسده القصيدة أو تجربة الحفل الرمزية فيها.

وتقدم لنا هذه القصيدة الاستهلالية مفتاح البنية الشعرية عند عبد المنعم رمضان فى ديوانه الجديد هذا. وهى تجربة تعتمد صياغة على تضافر الثنائيات المتعارضة، وعلى معرفة الأشياء بأضدادها. وتنهض بناء على بنية تكرارية دائرية يريق شقها الأول الضوء من جديد على شقها الثانى ويدعونا إلى إعادة قراءته وتأمل مفرداته. وتؤسس منطقيا لغة الجسد والتفاصيل الحسية فى مواجهة لغة العاطفة والمواريث القيمية والكتب التى كلما تخلى عنها كلما ازدادت معرفته بنفسه وتمكنه من مفردات لغة الجسد التى يبلور أبجديتها. وتستخدم لغة صيغة المضارعة التى تشيع فى كل أجزائها فتكسب الصياغة نوعا من الحضور الذى يحيل القصيدة إلى حفل مترع بالحياة، لأن الحفل فيها حياة. وتتعامل كونيا مع كل مفردات العالم المحسوسة من عناصر أولية كالماء والهواء والتراب أو طيور ونبات وزهور وشجيرات وحشائش وحشرات ورياح وروائح وأضواء وكهوف وتضاريس الجسد وروائحه وسوائله. ولكنها وهى تستخدم كل هذه المفردات المحسوسة لاتنى تنسج لنا تفاصيل عالم المجردات الثاوى وراءها، وتكشف لنا عن جدل الموت والحياة. وعن انشغال هذا الشعر بالزمن وهواجسه، الزمن المجرد والزمن الحاضر معا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صلاح أبو نار

عالم الفنان السيد القماش
سريالية تناضل من أجل الإنسان

ماندة خيالية تُحلق فوق رءوس البشر، وفى القلب منها: أسماك وعناقيد عنب وأسلاك وأشلاء. رءوس بشرية. طواطم عملاقة تنتصب فى الفضاء. طواطم حديثة لكائنات تمزج بين البشر والآلات، وأخرى بدائية تمزج بين البشر والحيوانات. قبقاب بأجنحة يُحلق فى الفضاء، وآخر فى طيرانه يتحول إلى نصف طائر. مسامير تمتد وتتمدد وتتلوى كالأفاعى، ثم تستطيل أكثر وتتداخل كشبكة من الحبال، ثم تدق وتصفر وتنبت لها أجنحة تسبح بها فى الفضاء. وجوه بشرية معدنية جامدة، لكنها تتألم وتكاد تطفر منها الدموع. مومياء ملفوفة الوجه تقف أمامنا شاخصة وكأنها تشهد على شىء ما. أسلاك معدنية تتفرع وتتداخل ككتلة من أعشاب بحرية.أسماك حية تطير، وطيور معدنية تنتصب بلا حراك. مدارات فلكية بها شموس وأقمار، تربطها أسلاك ومسامير وتحيطها شباك معدنية. غزالة وحيدة معصوبة العينين تحترق.

تلك هى مفردات عالم الفنان السيد القماش. فكيف ننظمها؟ وماذا تقول؟. يتسم عالم القماش بكثرة المفردات وزحامها وتوالدها الذاتى، ولا تمثل الصور السابقة سوى مساحة رئيسية منها. مساحة يفترض فيها قدرتها على تلخيص الموضوع واقتناص ما هو جوهرى فيه، عبر وحدة مفترضة داخل كل صورة وعبر الصور جميعها. إلا أن العالم نفسه يظل أكثر تنوعا، مما تحتويه تلك المساحة بالمعنى الجامع لمكوناتها. فهو يحتوى على عناصر عديدة، عصية على التنظيم العقلى، وبالتالى عصية على التفسير. وليس من الضرورى أن نحاول تنظيمها وتفسيرها، فالحرية والعفوية هما بالتحديد علة وجودها. حرية مصدرها الذاكرة وترسباتها، وكشوف الأحلام، وقوة الأشكال البصرية فى حد ذاتها، ولحظة المباغتة فى الإبداع، والتداعى العفوى للمفردات إذ يجر بعضها بعضا دونما علة منطقية، والرغبة فى توليد التناقضات والمفارقات البصرية دونما سعى لتوليد دلالة محددة.

وإذا نظرنا إلى تلك الصور السابقة نلاحظ أن ما يجمعها، هو كونها جميعا تنطوى على تناقض محدد تتولد منه دلالة ما. تناقض يمكن أن نصفه كثنائية تناقضية توحد فى الشكل الواحد بين شكلين متناقضين، وبالتالى تنقل لأحدهما دلالة الآخر أو تنقل لكل منهما دلالة ما مصدرها الآخر.

ولكن ما الذى يُنظم تلك الثنائيات التناقضية كلها؟ ووفقا لأى منطق؟ وماذا تقول؟. نجد الإجابة على مستويين من التحليل. يتناول الأول الرسالة العامة للاعمال كلها، ويحاول الثانى اكتشاف وبلورة نمط آخر من الثنائيات التناقضية المجردة، يقف فى موقع الوسيط بين الرسالة العامة وتلك السلسلة من الأشكال الخاصة.

خلف تلك اللوحات بكثافة أشكالها المتداخلة، من السهل أن نكتشف وجود رسالة محددة ترفع راية الإنسانى فى مواجهة ما هو غير إنسانى. يتوحد الإنسانى مع قيم محددة، هى: الحرية والطبيعة والفطرة والعمل اليدوى والسيطرة على الوجود الذاتى. ونجد تلك القيم حاضرة بذاتها بجلاء وقوة، كما نجدها حاضرة فى قلب الحضور المسيطر لنقيضها، أى فى قلب الحضور المهيمن للشكل الدال على نقيضها. ويحمل هذا الهدف سيريالية من نمط اجتماعى مقاتل. نعم لازالت مثل كل سريالية تستمد مفرداتها وتكويناتها، من مجالات الحلم والمفارقة ومخزون الذكريات. ولكنها تنطلق من تلك المصادر بمفرداتها واليات توالدها العفوية صوب هدف ورسالة واعية. وسوف نرصد توتراً بين هذين العنصرين، عنصر القصد بما يحتويه من معانٍ إرادية، وعنصر العفوية بما ينطوى عليه من بساطة ومفارقة.

وفيما بين تلك الرسالة العامة وسلسلة الصور والأشكال الخاصة، يقف ما سبق أن سميته بالثنائيات التناقضية المجردة. لا ينحصر دور تلك الثنائيات، فى محض نقل المعنى العام إلى مجال الصور الخاصة التى تحكمها وجهة واحدة، وهى أيضا تولد نظاماً من المعانى الجزئية الخاصة بها والمتمايزة وجهة المعنى العام. هنا يمكننا رصد ثلاث ثنائيات مجردة: الميت والحى، البسيط والحديث، الكبير والصغير.

إذا نظرنا للثنائية التناقضية الأولى سنلاحظ عند تحليل مفردات اللوحات دورها الهام. يتحول الميت إلى حى. فنجد القباقيب الخشبية الميتة الملتصقة بالأرض، قد تحولت إلى كائنات حية تهجر الأرض وتحلق فى الفضاء، وفى تحولها هذا تجسد قيمة الحرية والذات وسمو الالتصاق بالأرض. كما تتحول المسامير الحديدية الصغيرة المستقيمة إلى أفاع طويلة

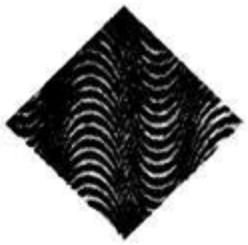
تتلوى، تهبط من أعلى وتنبثق من الأرض وتسبح فى الفضاء، ثم تنبثق من رءوس البشر وأعينهم وكأنها ثعابين رأس ميدوزا الشهير فى الميثولوجيا اليونانية و ض المومياات من مقابرها ملفوفة الوجه بلفائف متتالية، تنظر إلينا باعين لا نراها وكأنها ترغب فى الشهادة على ملساة أجبرتها على النهوض من توابيتها العتيقة. وفى المقابل يتحول الحى إلى ميت. ينصت البشر بقوة وجبروت داخل مساحة اللوحة، ولكن الآلات الميتة بتروسها وأسلاكها وسيورها وقوائمها وعوارضها تتحدبهم. تنبثق من داخلهم، وتقتحمهم من الخارج، وتحيطهم مشبكة الأفق الذى يحتويهم، لكى تحيلهم إلى الات ميتة تنتصب كطواطم حديثة فى قلب أحراش كثيفة وتنتشر الأعشاب والنباتات حول الطواطم الآلية، وكأنها تشيد بقوة الحياة والطبيعة فى مواجهة الموت الكامن فى سيطرة الآلة. ولكننا عندما نمعن فى التأمل سنلاحظ هنا وهناك الأشواك الحديدية الصلبة وقد خرجت منها والسطوح قد استدارت وتصلبت واكتسبت لمعان الصلب الميت. وخلف تلك التحولات من الميت إلى الحى ومن الحى إلى الميت. سنعثر بالتاكيد على الوجهة العامة للرسالة سابقة الذكر. ولكن تلك التحولات بتمايزاتها عبر الصور النوعية لوجودها، لا ينحصر مغزاها ودلالاتها فى إطار وجهة الرسالة العامة. فتظل تحمل داخلها وبحضور قوى دلالات خاصة، ومفارقات لا يمكن تاطيرها عقليا، وسطوة المفاجاة العقلية، ومنطق خاص للبناء البصرى لمفردة بعينها فى مساحة خاصة.

تعمل الثنائية التناقضية الثانية: البسيط والحديث على ذات المنوال السابق. إن البسيط ينبغى فهمه عبر معان متعددة مترابطة: الفطرى والقديم والأولى والبدائى، مع الاحتفاظ بالمعنى النبيل لا التحقيرى داخل كلمة بدائى. يمتلك البسيط قوة كامنة فيه، قوة إنسانية بناءة وحرة. فى داخل تلك الأشياء الصغيرة العادية المحتقرة، قوة كبيرة لا تلفت نظرنا أو تستحوذ على وعينا، وها هى عين الفنان وبصيرته تكتشفها وتفض أمامنا سرها. هكذا يكتسب القبقاب البسيط دلالة نبيلة غير متوقعة، فيتحول إلى طائر يحلق بحرية فوق البشر والآلات العملاقة، ويصبح تميمة مقدسة تتدلى من عنق الإنسان لتربطه رمزيا بكون أعلى وأسمى، ووشم صغير منقوش فوق يده يحصنه ضد شرور العالم، اى تنسب إليه قوة أسطورية نبيلة ظاهرة أو كامنة. وفى المقابل يتحد الحديث الذى تجسده هنا الآلة مع معان سلبية تماما. تنتصب الآلة فى قلب اللوحة كوحش

ضار، فيه الكثير من التنافر والعنف والقبح. تقف كوحش يستعد لالتهام ضحاياه، من حوله تتحرك كائنات أخرى صغيرة عنيفة تنجذب إليه بقوة التماثل فى الهوية وبالرغبة فى المشاركة فى وليمة قادمة. وفى الوقت نفسه تبدو كطوطم بدائى لوحش حديث، يتعين عبادته وتقديم القرابين إليه، قرابين تتوسطها رءوس البشر المقطوعة. هنا يتناقض الحديث مع البسيط فى الدلالة الإنسانية، وفى تناقضه هذا نراه يكتسب سمة من سمات البسيط هى سمة البدائية بمعنى الفطرى النبيل. إلا أن تلك المماثلة بين قطبى البساطه - الحرية الحداثة العبودية ليست مطلقة، ففى المقابل هناك المسمار البسيط الذى يقف على أرض الدلالة العامة للآلة الحديثة. وهى مفارقة دلالية نجد تفسيرها فى طبيعة السريالية، بما تحرص عليه من مفارقة وتناقض ولا انتظام فى اختيار المفردات ونظام المعانى المرتبط بها.

إن الثنائية الثالثة هى ثنائية الصغير والكبير إذا نظرنا إلى لوحات القماش ستلاحظ كيف تتجاور فيها، المفردات ذات الكتل الضخمة والمتوسطة فى مركز اللوحة، مع عدد كبير من المفردات الصغيرة المتناثرة من حولها وأيضا داخلها.. تمارس تلك الثنائية وظيفتين: تشكيلية، ودلالية فى إطار الوظيفة الأولى التشكيلية البحتة تساهم فى التركيب البنائى للوحة، من خلال كسر حدة استواء السطح وتماثله. داخل كتل الأشكال الكبيرة، وعبر موازنة تلك الكتل بصريا بكثرة من الأشكال الصغيرة، وتوليد تيار من الحركة تمثله الأشكال الصغيرة السابحة فى الفضاء يناقض ويوازن الثبات للسيطر على الأشكال الكبيرة. وفى إطار الوظيفة الثانية تساهم تلك الثنائية فى توليد الدلالات وتوزيعها فالمفردات الكبيرة تتحد مع الآلات والإنسان الآلى المجمد، ومع الإنسان المفتت المنهار والأجوف ومع نتائج سطوة الآلة مثل مائدة القرابين. أما المفردات الصغيرة فتتحد مع الطبيعة، بعد أن جرى نفيها وإخضاعها وتجريدها من مضمونها الحى النابض. أى تتحد مع الطبيعة الآلية كالنبات والأعشاب الصلبة، ومع الطبيعة المقفرة من الحياة كالجبال التى لا تنبت فى أرضها سوى المسامير وحتى الصبار لم تعد تعرفه. ولكن مرة أخرى لا يتحد الصغير حصراً مع الدلالة السلبية، فلا تزال هنا وهناك نباتات وأعشاب وزهور حية، ولا تزال تلك القباقيب الصغيرة تسبح وتحلق فى الفضاء بحرية.

عبد المنعم رمضان



القاهـرة

البهو القديم

يتخلّلُني صوتها منذ اكثر من اربعين سنة

كنتُ اصنعُ انيتي، واراها تعلّقُ كالاقحوانةِ إصبَعها في إنائي الجديدْ.

كنت ارفسُها، عندما تستطيعُ الكوابيسُ أن تتسلّلَ بيني وبين

استراحةِ جسمي، وكنتُ ارشُّ عليها الهواءَ القديمَ، إذا زلقت رجلُها وادلّلُها كاليتيمة، إن تركتها الحكاياتُ منكوشةَ الشَّعر، كنتُ اصلّي بها صلوات العذارى الجميلاتِ كي تستعيدَ استدارةَ افخانِها، ربما كنتُ احلمُ ان يتساقطَ عنها الغبارُ، فاغسلُه، ذاتَ يومٍ تبَاهت وقالت لأصحابها: بالشعرى الطويلِ، ولكنها اومات نحو نافذتي: بالشعرى الطويل الذى سوف يمنعُ جسمكَ ان يتدحرجَ فوق سقوفِ الكلامْ.

يتخلّلُني صوتُها منذ اكثر من اربعين سنةً.

والطيور الحبيسةُ فوق منازلها، سوف تحجبُ عنها إذا صمتتْ، مايؤرّقُها سوف تحجبُ كيف تاخّرَ اطفالُها الذاهبون جميعاً لصيدِ الحمامْ.

: ـ كيف تصعدُ يا ولدى كتفيْ

: ـ رأيت ابى الشيخَ يصعدُ مئذنةً

ورأيتُ ابى الشيخَ ينزلُ عن مئذنة

الريح العالية تماماً

لن اكفَّ عن النوم - فوق السريرِ الموازى لغرفةِ امى، ولن اتوقَّف عن امنيات.

الصباح بأن تضعَ الشايَ فى غرفتى، لن اغادرَ هذا المكان إلى غيره، قبل أن تستعين.

علىَّ برغبتها فى الذهاب إلى السوقِ، سوف امرّر كرسيَّها الخيزرانَ إلى البلكونةِ، سوف اطلُّ على امراةٍ غازلتنى، فلما رات لغتى كالقطيفةِ، عادت إلى ثوبها، بعدما اتنفّسُ رائحةَ العابرين، اهيّئُ انسجتى، وانفُض اركانها، فى مكانٍ قصىٍّ يكون الغبار ثقيلاً، ساتركُه، سوف اتركُ اغنيتى تحت اقدام امى، واتركُ بعضَ الوصايا:

مهاسوف تاتى، املاى جوفَها بالحنين إلى نخلتى، قبّليها، دعى خطوها يتلكا، وابتسمى إنْ تهادت إلى غرفتى، قاسميها الحكايات عن جدِّكِ البدوىِّ، الذى كان يملكُ عبداً، ويملكُ بعض الجرارِ المليئةِ بالذهب، انتظرى كى ترى صوتك الحلوَ يمشى امامكما، قاسميها الحكايات ثانيةً، كيف كانت لجدِّك امراتان، امنحيها القليل من الوقتِ كى تتنفّسَ، حين تلحُّ عليك حكايةُ درويش قريتك، ابتدأى بالنبوءة سوف يجىء الزمانُ الذى يتكلّمُ فيه الحديدُ، وقولى لها: إن درويشكم كان يلبسُ قبعةَ الشمسِ حين يشاء، ولا يتحرك حتى تسافر، سوف أعودُ هنا، عندما تنطقين تسافرُ، سوف افاجئكما، وافاجئها وتهمُّ، فامسكُ راحتها، بعد ما تتدلّلُ اخذها من دراويشك الطيبّين، سندخلُ منسدلين على بعضنا.

كلما نغلقُ البأب، سوف نفكّر، كيف سنفرشُ كل حكاياتِ امى على الأرضِ كيف ننامُ معاً فى فضاءٍ به جرّةُ المال، والعبدُ، والمراتان.

سوف نتركُ فى البلكونةِ كرسيَّها الخيزرانْ.

الريح العالية

الليلُ هنالك فى هليوبوليس، اقصرُ منه هنا فى الغرفةِ، تحت قميصِ النومِ، جميعُ صحابى يعترفون بانى سوف إذا القاها، سوف إذا امتصُّ ظلامَ عناصرِها، سانقلّبُ طرفى بين الشهوةَ ورمادِ الانقاضِ، اشمُّ إذا شئتُ الابنيةَ الادنى منى، انشقُ كل هواءٍ سيصادفنى، ضاحيةً لا تشبهُ جسمى، تخرجُ من ضاحيةٍ تشبهُ، فى إيوانِ الفندقِ، كان يمرُّ علينا الساقى ، يسالنا عما ننويه. سنشربُ إبريقين من البيرةِ والشاى، سنهربُ من تاويل الاسم الاوّل لمدينتنا، لما كنّا نحملُ امتعةَ العشاقِ ولغة العابرِ، كان الصيفُ يفاجئنا، بالسعى إلى اطراف النهرِ، معاً نتدبّرُ كيف نخلّصُه من طعم القارِ، ورائحة المازوتِ، وكيف نخلّصُه مما فى الرئةِ السفلى، من ازمان عبرت، كيف نراه يُبدلُ جسم الشاعرِ، يكتبُ بعض حروفٍ صافيةٍ خضراء، وطأ تُسلم

فمها للأجساد، سيمحوها، يتذكّر أن قناطر تعلوها العربات، قناطر يعلوها الطلاّب، وتعلوها الماشية الأخرى سوف تئنّ، وتفتح ذات صباحٍ شدْقيها، لا ينسى. أنّ هواءَ حريقٍ هبّ عليه، فعاد ليكتب بعض حروفٍ صافيةٍ خضراء، وعاد يبدّل جسمَ الشاعرِ، يطبخُه في الطمى، فلا يترسّب منه سوى شفتين، الجبلُ هنالك، والمقبرةُ هنالك، وفوانيسُ القلعةِ، عند الطرف الآخر رملٌ، يشبه أيام التاريخ، ونارنجات ذابلة، وبقايا غُسلٍ في آنية الموتِ، وسورٌ تهبطُ منه عيونٌ واسعة، تتفرّسُ، تهرب خلف منازل، تبحثُ عن رأسٍ مقطوع سوف هنا يتبدّل جسمُ الشاعرِ، سوف هنا يتساءل، كيف الليلُ هنالك فيّ هليوبوليس، اقصرُ منه هنا في الغرفةِ، تحت قميصِ النوم.

: ـ كوّمتُ شموساً في رحمي
فامتلأتْ رحمي
كيف ترانى؟

: ـ خبزاً خبزتْ أمّي
ثم اغتسلتْ
لبستْ ثوباً كالفستانِ
وكانت حين تمرّ أمامي
تنبسطُ الأفنيةُ
وتسقطُ عن عيني الجدرانْ

: ـ إنني تحت رجليك
حولك
فوقك
كيف ترانى إذن
غيمةٌ من ترابْ

: ـ اتركيني ابدّل ثوبي
اتركيني ابدّل اهدابَ محبوبتي
وادرّبها
كيف يمكن أن تتخلّى عن الماءِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن كان مضطجعاً
في سرير السحابْ
اتركيني اسرِّب هاويةً واقول لها:
قادر ان احبَّ الشوارعَ
ان استجيرَ بها
قادرٌ ان اعابثها
يا شوارع كوني سلاماً وبرداً عليَّ
وكوني صدىً لخطاى
صدىً لانصرافِ الشبابْ

النَصبُ التذكاري

اخشى ان ارتادَ الشارعَ وحدي
اخشى ان يسألني العسكرُ
اين بطاقتُك الشخصية؟
هذي
هل تحملُ في جيبك صورةً من نعنيه؟
افتِّشُ
لا لا احملُ
هل تعرفه؟
اعرفُ
كان يُغطيني في الليلِ
وفي المدرسةِ يقدِّم لي احلاماً
واناشيدَ
وبسكوتاً
وفطيراً
كان يطالبُني ان امشي فوق يديه
وان اعتادَ على اصوات الكورسِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لما اقتربت راسي من اكتافِ الضابطِ
كنتُ اراها لامعةً
لم اعرفْ انَّ الضابطَ يشبُهه
كم عمُرك؟
منذ قليلٍ كانت ايامي تتسعُ
ولا ارصدُها
منذ قليلٍ كنتُ اتمُّ الستة عشر
واخشى ان اتركها
لما مرَّ الشهر الرابعُ بعد الستة عشر
انقلبت سفني
هل تعرفه؟
اعرفُ
كان يغطّيني في الليلِ
ولما انقلبت سفني
جاء إليَّ كثيراً
دقَّ عليَّ البابَ ولم افتحْهُ
انتظرَ ولم افتحْهُ
انصرفَ
وحاولَ ان يتحولَ فوق الماءِ
وكان الماءُ إذا ابصره
يبدو كالوترِ المشدودِ
ولما سارَ عليهِ
تكشّفَ عن اخدودٍ
حاول ان يتجوّلَ فوق ندىَ الكلماتِ
فماتْ
هل تعرفُه؟
اعرفُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان يغطّيني في الليلِ
ولما ماتَ
سعيتُ إليه اشيّعُه
وبكيتُ كثيراً
كنتُ اخافُ على احلامي
انْ يستيقظَ ثانيةً ويعودْ
: ـ هل رايتَ دمي في الحدائقِ؟

: ـ لمّا ذهبتُ
تخيلّتُ كيف ستخرجُ منه
وتسبحُ فيه
كلابٌ
واحذيةٌ
وجنودْ

اشجارٌ او احجارٌ في الطرقات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رجلان امام البابِ
ورجلٌ في المنحدرِ
امراةٌ سوف تمرُّ اكيداً بعد قليلٍ
سوف تقول : صباح الخيرِ
: صباح الخيرِ
المراة جونلتُها من صوفٍ كحلى
وبلوزتُها مثل الماءِ
المراة عجلىَ
والرجلانِ امامَ البابِ
سينسحبانِ إلى المقهىَ
والرجلُ الواقفُ في المنحدرِ
سيبقىَ في المنحدرِ

امراةٌ اخرى تخرجُ
حاملةً اشواقاً ما
سيراها الرجلُ الواقفُ فى المنحدرِ
وسوف تمرُّ أمام المقهى
يلتفتُ الرجلانِ:
امراة الصول
نعم امراة الصول
الصولُ هناك يحاربُ، هل تذكرهُ؟
لا، لا اعرفُ، اعرفُ انَّ الصولَ هناك يحاربُ
لكنَّ البلدانَ الكبرىَ قد اوقفت الحربَ
صحيحٌ إنَّ الدولَ الكبرىَ قد اوقفت الحربَ
وعادت جثثُ الموتى، عاد جميعُ عساكرِنا، والصول؟
نعم الصول تغيَّبَ
هل مفقودٌ؟
أجهلُ ذلك، نسألُها، الارجحُ انَّ الصولَ تغيبَ عنها
امراة الصول
نعم امراة الصول
تطل من النافذة امراةٌ
كانت منذ قليلٍ تعبرُ
كانت جونلتها من صوفٍ كحلىٌّ
وبلوزتها مثل الماءِ
ستضحك حين يمر عليها شابٌّ ويحييها
سوف يراه الرجلُ الواقفُ فى المنحدرِ
وسوف يمرُّ أمام المقهى
يلتفتُ الرجلانِ:
الطالب
نعم الطالب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليس يكلّم احداً، خَجِلٌ ام مغرورٌ؟

الاثنان معاً

هل يمشي خلف امراة الصولِ، ويتبعُها؟

لابد سيمشي خلف امراةِ الصولِ ويتبعُها

ساقاها

اعلمُ، ساقاها

والصدر

نعم، والصدر

ها قد وقفا مبتعدين لينتظرا الاتوبيس

نعم

تُراها تذكرُ كيف اتاها الصولُ الضائعُ؟

لا يعنيني

ردفاها في الشمسِ، يداها ناعمتانِ

تُراها لا تتذكرُ كيف سباتيها الطلاَّبُ، وكيف إذا..

ياعم، يكفي ان تتذكرُ كيف ستلهثُ

ها قد وقفا مقتربين لينتظرا الاوتوبيس

جميلٌ جداً

انظر يبتسمان ويختلسان النظرَ

جميلٌ جداً

فمُها أحمرُ، ردفاها في الشمسِ، يداها ناعمتان

اتى الاتوبيس، اختفيا

امراة الصول

نعم، امراة الصول.

الاب، الامّ، الابنُ الاكبرُ من ابنائهما، البنتُ الواحدةُ الارملةُ الامُّ لاربعةٍ اربعةٌ، ضيفٌ، بعد قليلٍ يدخلُ ابنٌ ثانٍ من ابنائهما، يتنحنحُ، ليس يكلّمُ احداً معه يدخلُ ابْن الخالِ، يسلّمُ، فوق سريرٍ جلس الاب، الام ستسعلُ، والباقون انفرطوا فوق كراسيَّ، وانفرطوا فوق الكنبةِ، من تجويف الشارع يأتي صوت كلابٍ جائعةٍ، وصراخُ الجارةِ: يا ابن اللبوةِ، يعقبُه صوتٌ يتحشرج: ياالله ارحمنا، الجارة تسكتُ، بعد قليلٍ،

تصرخُ: يا ابن الكلب، الأب، الأمُّ، الابنُ، إلى آخرهِ ينسدلون هنا في الغرفةِ بعد الدرج الرابعِ، كانت قطةٌ فوق الدرجِ الرابعِ، كان مواءٌ أخرسُ فوق الدرجِ، الأب سيمسحُ جبهته، ويبسملُ، إن الله إذا أعطانا نشكرهُ ونصلّي، إن الله إذا أهملنا لن نشكوه نشكُره ونصلي، الأم تحملق في راحتها، تنكشُ بعض تراب أظافرها، وستسعل، إن الله يحبّ الولدَ الصالحَ والبنتَ الصالحةَ، الأمُّ ستنظر في وجهيْ ابنيْها، لن تتكلّمَ، بعد قليلٍ ينزفُ عرقٌ فوق جبين الأب، فيصمتُ، بعد قليلٍ تدركُه الإغماءةُ، تقفُ البنتُ الواحدة الأرملة الأمُّ الأربعةِ، تتوجّهُ نحو المطبخ، فيما قد يلتفُّ حواليه الابنان وغيرهما، الأكبرُ سوف يلامسُ فمَه أذن الأب، وسوف يؤذّن، سوف يطالبُهم لو جلسوا، جلسوا ابنُ الخال يسارعُ نحو المطبخ، كان المطبخُ في أقصى التكوين، وكان شحيحَ الضوءِ، وكان صفيراً صوتُ الماءِ بعيدٌ عن آذان الابن، الأختُ تذيبُ السكّر، وابنُ الخال يساعدُها، الابنُ الأكبرُ يذهبُ كي يستعجلها فيرى الاثنين التصقا جداً، منذ الركبةِ حتى تجويف الشفتين، ولن يريانه، يعودُ الابنُ الأكبرُ، يجلسُ جنب الأب السابح في اغمائه.

أنفُه مثل أنفك، طيف ابتسامته هو طيف ابتسامتك، الروغان يشابهه الروغان، انسدال يديه إلى الجنب نفس انسدال يديك، وعانته ليست تنبت وبعد، ولحيته ليست تنبت، أوراقه قصص عابرات يحاول أن يتصيدّها، لا يحبّ سوى حجرات الفنادق، يألف أن يضع الليل في كمهِ، أن يلامسَ فروتهَ، وينامَ، ويألفُ أن يتساطَ في النومِ عن ملك غابرٍ كان يرسمُ فوق المقابرِ صورتَه، حين يسأل ما اسم مدينتنا ، يَتحيّرُ، كان يحب لها أن تكفَّ عن القهرِ كان يحبُّ، إذا غضبت، أن يصالحها اللهُ، يمنحها من رئات المغنين أبعدَ أغنيةٍ، وينظّفها، ويصبُّ عليها مصاصيلَ غبطته، فإذا ما تغنّى بها أحدٌ هربت كي تتلصص تبحث عن عاشقين يدقّان جسميهما، بينما يستحي الوقتُ فوقهما، ويغطّيهما، فيصير قماشاً من الكلمات.

في الأوقاتِ الغامضةِ الملساء، تحاولُ زوجي أن تتخلصَّ من مائي وسيولي، أن تغتسلَ كأنَّ الله هنالك سيقابلُها، لا تتعطّر، وتنامُ مبكّرة، عند بلوغ الصبحِ تهيمُ، وليس يؤخرها الفستانُ الأسود، تلبسُ في خجلٍ جوربها الأسودَ وحقيبتها وحذاءً لمّاعاً أسودَ، ورموشاً سوداء وشعراً أسود، تصمتُ، تجمعُ بعض جمالٍ لا يخشى النسيان وتخبئه، وتغطّي حريتها، لما تهبط تمشي فوق كثير من أيام ولّت، تخشى أن تخدشها، تخشى أن تتأملها، في العربةِ، تعرفُ أن قرافة محبوبيها بعد المئذنة الواطئة، تفكّر الا تنظرُ نحو الوردِ الذابلِ في أيدي الفتياتِ، تفكر الا تنظرُ نحو مقابر أخرى، تنسى أن الشيخ إذا يتمايلُ يشبهُ خيطَ الساعة، تنسى أن صباح الجمعةِ يهبطُ من انيالِ ملائكةٍ أطهارٍ مفتونين بأهل الأرضِ، تحاولُ أن تحترس فتشهدُ صورتها نائمةً تحت ترابٍ غفلٍ، تشهدُني في قبرٍ آخر تحت ترابٍ آخر، كيف إذن ستنامُ وليست كتفي اليسرى دانيةً من تنهيدتها، كيف تنامُ وليست كفي اليمنى حول عجيزتها، لما يتوقفُ صوتُ الشيخ ستصحو، سوف تشفُّ وتنشقُّ ما ستراه، العربةُ والأسفلتُ، البيّاعون ضجيجُ السياراتِ، الأبنية الشاهقةُ المجدُ الشاحبُ جداً، وإذا تخلعُ عنها الأسودَ، تجلسُ جنبي، وتحدثني عن رغبتها، تحضنني وتفيض.

بين هاويتين على الأرضِ
أرْصفةٌ
بين هاويتين شجر
هكذا سيحدِّثُني عنكِ هذا الحجرْ

أغنياتٌ ترفرفُ حائمةً
في فضاءِ السطوحْ
أغنياتٌ تظنُّ البناتُ
بأنَّ حُبيباتها تتساقطُ
تغرسُ أوتادَها في السفوحْ
سراديبُ
سردابُ قلبي
وسردابُ ممتلكاتي
وسردابُ جوعْ
ما أخافُ، إذا الراحلون الأوائلُ
لم يدخلوني الفِناءَ
لكي أتعلَّمَ
كيف الفَناءُ وكيف الخضوعْ
مدنٌ كلُّها ما أريدُ وما لا أريدْ
مدنٌ كلُّها منظرٌ عابرٌ
منظرٌ شبِقٌ عابرٌ
غير أنكِ حبلُ الوريدْ

يدُحرجُني الماءُ - لاشك -
سوف يدحرجُني في حنينٍ يدينْ
ولمَّا أقاومه ويبلِّلني
سوف يكشفُ عنِّي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعن غريبتينْ
قريباً سيسقطُ عرشي،
وسوف افارقُ عرشي.
وبعد قليلٍ ساعلمُ
انى سادخلُ فى وحدتى
سوف ادخلُ نعشي.

بهوٌ آخر

اكتشفنا معاً دمها، واكتشفنا معاً صوتها، واكتشفنا معاً بعض حاناتها، وخلعنا سراويلها حين كانت تبصُّ علينا ونحن نرى عاشقيها، امتلانا بغلمتها، والتصقنا بآخر احفادها عندما شهقت وتبدّلت الأرض، صرنا نطوِّف اركانه ، ونعلّمها ان تمرِّر إصبعها فوق أحرف اسمائنا، كان مستهلكوها الكثيرون يمشون فوق ترائبها، كان يخرج من صهدها ما يكاد يقرِّبنا من منازلنا، ادركتنا معاً راحتان، فقلنا هما راحتاها، استرحنا، الفنا الرجوع إليها إذا أجهشت، والفنا الخروج إلى بعض صحرائها، فى الليالى المطيرة، كانت تغطى اناملها بالوحولِ، وتنهش أقدام ابنائها الفقراءِ، اكتشفنا معاً كيف تخبئ اقراطها واصول ضفائرها، كيف لا تتحمل صمت التماثيل تحت نوافذها تركت فى الشوارع قامتها، تركت ظلّها يتدفأ فى الشمسِ إن بردت كفُّه، تركته ينام كثيراً على العشب، او فى فضاءِ جوامعها، ربما تركته ينام باعماق انهارها، عندما ستمر هنالك سوف تفكّر فى اغنيات طفولتها، وتقول

: ـ لشيخوختى الآن رائحة مثل رائحة البن، كنا نغازلها فتقول: انا شيخةٌ

ثم تضحك، اسنانُها ما تزالُ، نغازلها فتقول: ولكننى لن املَّ الغزلْ.

: ـ وكيف ستهجرُنى؟

: ـ عندما ساموتُ، ستبلى الخرائطُ فى جسدى، واعتُّ، وتنحلُّ الاتُ جسمى، وتاكلُنى الحشراتُ التى ستموتُ وتنحلُّ الاتُ اجسامها سنصيرُ نسيجاً جديداً باعماقِ ارضكِ، لكننى فى مكانٍ بعيدٍ عن الظنِّ احلمُ ان تتنزّه روحى هنالك قرب اماكن لهوكِ، ما سوف اخشاهُ، الا تكون لروحى مواعيدُ دائمةٌ للعُطل.

أحمد درويش

مفارقات التناسخ والتماسخ

قراءة فى المعالجة الشعرية المعاصرة للتراث

تُجَسّد مجموعة المصطلحات الواردة فى عنوان هذه الدراسة، جملة من أنماط العلاقات القائمة بين حاضر الشعر العربى وماضيه، وجملة من المحاولات الفنية التى تستهدف فى هذا الإطار إنعاش فكرة الإحياء أو التواصل أو «تعصير» الماضى، أو إسقاط بعض همومه على الحاضر، والاستعانة من خلال توسيع شبكة الحركة الزمانية والمكانية على اجتياز الحواجز الفاصلة بين التاريخ والأسطورة وبين عالم الواقع وعالم الفن.

وإذا كانت حركة التواصل، تُعَد فى جوهرها «تناسخًا» تنتقل بمقتضاه جذوة روح الفن، من جسد أو جيل حملها زمنًا وضخّ فيها من دمائه، إلى جيل آخر فى حاجة إلى أن يُقَوِّى جدران الزمن الذى يستند إليه ليساعده ذلك على توسيع الأفق واستشراف المدى، فإن حركة التواصل ذاتها تحمل مخاطر «التماسخ» عندما تفتقد القدرة الفنية التى تقوم بإجراء نقل «الدم» الحى، وليس نقل الشحم أو اللحم الميت، وبمعرفة درجات التوام وخصائص الخلايا، وتقنيات إعادة التشكيل، وهى قضايا يمكن أن يدور حولها كثيرٌ من الحوار فى إقامة العلاقة بين فكرتى المعاصرة والتراث.

أما «التراث العنترى» الذى سوف نركز عليه و الذى يمثل أحد شقىّ المعادلة فى مقابل «الشعرية المعاصرة» فهو ذلك التراث الذى يدور حول عنترة بن شداد تاريخيا أو اسطوريا، فارسًا أو شاعرًا، وهو تراث يكاد يمتد فى وجدان الجماعة بل وفى جسد اللغة منطلقًا من صاحبه فى نقطة بداية بعيدة، لكنه يستقل عنه فى رحلة مسار منفصلة، حتى ليمكن طرح التساؤل عن مدى التطابق أو التخالف بين اسم «عنترة» وصفة «العنترة»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التى يقول عنها لسان العرب إنها «الشجاعة فى الحرب» دون أن نعرف على وجه الدقة إن كانت تلك الصفة سابقة فى اللغة على وجود هذا الفارس المعروف، وأنه سمى بها تفاؤلاً على عادة العرب، أو أنها لاحقة على وجوده الشجاع الذى اكسب اللغة فيما اكسب جذرًا لغويًا يتحول من الاسم الجامد إلى الصفة المشتقة ويشكل حوله خلية من المعانى، تفصله قليلاً عن المعنى القديم لعنترة (وهو الذباب كما تقول القواميس) والذى كان يسمى به الناس رمزًا لضآلة الجسم، أو للإلحاح وصولاً إلى الهدف..

غير أن صفة «العنترة»، سوف تتحور عنها فى فترة لاحقة لا نعلم متى بدأت وإن كانت لاتزال تعيش صفة أخرى هى «العنترية» التى تعنى الشجاعة الجوفاء (والعنترية التى ما قتلت ذبابًا) ومن المفارقات أن بين العنترية والذباب نسبًا لغويًا كما المحنا.

هذا التراث العنترى، امتد فى زماننا فترات طويلة، امتدادًا عفويًا حينًا من خلال الأقاصيص الشعبية حول الفارس الشاعر الذى استطاع أن يفترع بساعده وسيفه، الحق الذى أنكره عليه أهله، ويمتد حينًا آخر امتدادًا موجّهًا عندما يلقى القصاصون المحترفون - وربما فى مصر خاصة - بعض الحطب الهش على جذوة النار الكامنة لصورة عنترة فى النفوس، فترتفع السنة الدفء والضوء، فيلتقى حولها الناس من كل حدب وصوب، وينسون همومًا أكبر، يُراد لهم أن ينسوها، فى لعبة «الإلهاء السياسى» التى أجادها التراث العربى فى كل العصور، وتحرك تحت دخانها الكثيف، كثير ممن ينشدون «المصالح العليا!» فاستولوا على القلاع وحفروا الخنادق وثبتوا الأقدام وسلّموا الرايات لنوبهم، يقول المؤرخون: «حدثت ريبة فى دار العزيز بالله الفاطمى (٣٤٤ - ٣٨٦هـ) لهجت الناس بها فى المنازل والأسواق، فساء العزيز ذلك. وأشار إلى الشيخ يوسف بن اسماعيل - شيخ الحكائين - أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث، فلخذ يكتب سيرة عنترة ويوزعها على الناس.. فاعجبوا بها واشتغلوا بها عما سواها) وجاءت فى اثنتين وسبعين جزءًا وهذا المنحى أيًا كانت دوافعه جعل الأدب العربى يظفر بواحدة من روائع القصص الشعبى، هى قضية عنترة التى امتدت أجزاؤها ووقائعها زمانًا ومكانًا حتى أصبح عنترة من خلالها بطلاً عربيًا يحارب خارج الجزيرة حتى زمان الحروب الصليبية، ويظل مصدر رعب لأعدائه حتى بعد أن مات متكئًا على رمحه فوق ظهر جواده، وأعدائه يتصورونه حيًا يرقبهم لينقض عليهم من جديد، وقد أصبحت هذه القصة عند بعض الغربيين «إلياذة العرب» وحملت معنى التمجيد الشعبى المستمر لأقاصيص البطولة الجسدية الخارقة دفاعًا عن الحق المهضوم من أقرب الأقربين وتلك سمة مستمرة فى بطولات ونزاعات العرب.

إن الوجه الحقيقى لشخصية عنترة تمثل فيما رصدته كتب الأدب والتاريخ عند الأقدمين حول الشاعر والفارس فى شخصية عنترة وكلاهما يحمل وجودًا تاريخيًا لا شك فيه، فمؤرخ الأدب القديم، محمد بن سلام الجمحى (١٣٩ - ٢٣١هـ) والذى اشتهر بتمحيصه للروايات الأسطورية القديمة التى علقت بالشعر ونسبته إلى عاد وثمود وغيرهما، يتحدث فى كتابه طبقات فحول الشعراء عن «عنترة بن شداد بن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معاوية بن قراد بن مخزوم بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس وله قصيدة وهى:

يادار عبلة بالجواء تكلمى

وعمى صباحًا دار عبلة واسلمى

ويقول: «وله شعر كثير إلا أن هذه نادرة فألحقوها مع أصحاب الواحدة»[1] فعنترة الشاعر القديم موجود، وشعره محفوظ وهو من أصحاب المعلقات وشأنه فى ذلك شأن إمرىء القيس والأعشى وزهير والنابغة، أما عنترة الفارس البطل، فهو مع وجوده لم يكن فيما بعد يشكل ركنًا أساسيًا فى تاريخ الجزيرة حتى إن مؤرخًا مثل محمد بن جرير الطبرى (٢٢٤ - ٣١٠هـ) يخصص جزءًا كاملاً من كتابه «تاريخ الأمم والملوك» للحديث عن العرب قبل الإسلام فلا يجد فيه مكانًا لأسطورة عنترة على الرغم من احتفاله بأساطير عربية أخرى، ولكن الذى يبدو أن المؤرخين للآداب هم الذين اهتموا بإبراز جانب الفروسية الموازى للشاعرية عند عنترة والذى كانت تفصيلاته قد بدأت تنسج على السنة القصاصين فى القرن الرابع الهجرى.

فأبو الفرج الأصبهانى الذى توفى عام ٣٥٦هـ أى قبل تسعة أعوام من ولاية العزيز بالله الفاطمى سنة ٣٦٥ وهى الولاية التى تم فيها نسج قصة عنترة الأسطورية الكبرى، يورد لنا فى تعريفه بعنترة الشاعر، شرائح من سيرة الفارس والعاشق[2]:

«هو عنترة بن شداد، وله لقب يقال له عنترة الفلحاء وذلك لتشقق شفتيه وأمّه أمَةٌ حبشية يقال لها زبيبة.. وقد كان شداد نفاه ثم اعترف به فألحق بنسبه.. وكان عنترة قبل أن يدّعيه أبوه حرّشت عليه امرأة أبيه وقالت إنه يراودنى عن نفسى فغضب من ذلك شداد غضبًا شديدًا وضربه ضربًا مبرحًا فوقعت عليه امرأة أبيه وكفّته عنه فلما رأت ما به من الجراح بكت وكان اسمها سميّة وقيل سهية... وكان سبب ادعاء أبى عنترة إياه، أن بعض أحياء العرب أغاروا على بنى عبس فأصابوا منهم واستاقوا إبلاً فتبعهم العبسيون فلحقوهم فقاتلوهم عمامعهم وعنترة يومئذ فيهم، فقال له أبوه: كرَّ ياعنترة، فقال عنترة: العبد لا يحسن الكرّ، إنما يحسن الحلاب والصرّ، فقال كرّ وانت حر، وقاتل يومئذ قتالاً حسنًا فادعاه أبوه بعد ذلك وألحق بنسبه، وقيل إن النبى صلى الله عليه وسلم أنشد قول عنترة:

ولقد أبيت على الطوى وأظله

حتى أنال به كريم المأكل

فقال عليه الصلاة والسلام: «ما وصف لى أعرابى قط فأحببت أن أراه إلا عنترة»، وقيل لعنترة: أنت أشجع العرب وأشدها؟ قال: لا وقيل: فبماذا شاع لك هذا فى الناس، قال: كنت أقدم إذا رأيت الإقدام عزمًا، وأحجم إذا رأيت الإحجام حزمًا، ولا أدخل إلا موضعًا أرى لى منه مخرجًا، وكنت أعتمد الضعيف الجبان، فأضربه الضربة الهائلة يطير لها قلب الشجاع فأثنى عليه فأقتله»، ولقد يلاحظ مرة أخرى، أن جانب العشق عند عنترة، كان يأتى باعتباره ملمحًا من ملامح الفروسية أكثر من كونه ملمحًا تعزيفيا مستقلاً كما هو الشأن فى شعراء آخرين كقيس بن الملوح أو عمر بن أبى ربيعة أو حتى إمرىء القيس.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا التراث «التاريخى» هو الذى وقع بين يدى رواة القصص الشعبى فعبروا به الحاجز بين الواقع والأسطورة فى القصة التى يطلق عليها أحيانًا «إلياذة العرب» والتى ظهر خلالها عنترة محاربًا فى الجزيرة والحبشة وإيران وبلاد الروم والفرنج وشمال افريقية والأندلس ويلتقى زمنيا بالحملات الصليبية فينازل أبطالها ويطاردهم، ونمت فى هذا المناخ أيضًا قصة الحب العفيف التى جمعته مع ابنة عمه عبلة، والتى وضعت لها الأجيال المختلفة نهايات عدة تحقق من خلالها ما يطمح إليه خيال المتلقى والمبدع الوسيط.

وقد امتدت فترة الرواة الشعبيين تلك نحو ألف عام، إذ انطلقت بدايتها من عصر الفاطميين، وغطت عصر المشافهة الكبير موازية لمثيلاتها فى ألف ليلة وليلة وقصص البطولات الفردية كالزير سالم وأبى زيد الهلالى وغيرها، وأتيح خلال هذه الفترة لشخصية عنترة ولشعره المرورُ بدرجات من التناسخ الأسطورى والقصصى والشعرى.

وتلقى الشعر المعاصر مجمل هذا التراث لكى يعيد توظيفه من خلال تقنيات فنية اكتسبها الأدب العربى عبر اتصاله بالآداب الأوروبية الحديثة، وأهمها تقنية «النص الدرامى» الذى يكون قابلاً لأن يؤول إلى «نص مسرحى» مشاهد، أو أن يبقى نصًا دراميًا مقروءًا أو مسموعًا، وفى هذا الإطار خطا عنترة باهتمام يمتد زمانيا على مجمل الفترة المعاصرة إذ كتبت عنه أعمال شعرية تمتد من ١٩١٠ حتى سنة ١٩٩٥، وتمتد من حيث التنوع إذ كتب بعضها بالفرنسية على يد شعراء عرب، وبعضها فى شكل الشعر المسرحى الملتزم بقواعد الوزن العروض الخليلى وبعضها فى شكل الشعر المسرحى الحر، وتنوعت كذلك الرؤية والآفاق وتوظيف هذا التراث العنترى فى خدمة قضايا إنسانية أو اجتماعية أو سياسية معاصرة، كما تراوحت كذلك الأدوات الفنية بين محاور التناسخ والتماسخ.

ولا شك أن مسرحية «عنترة» لأحمد شوقى هى أبرز الأعمال الشعرية التى ظهرت حول عنترة مع بداية المسرح الشعرى العربى، وكانت قد سبقت بمسرحية عن عنترة كتبها سنة ١٩١٠ بالفرنسية الأديب اللبنانى شكرى غانم، ومثلت على مسارح باريس ذاتها ولا شك أن شوقى الذى كان على صلة بالأدب الفرنسى قد بلغه نبأ هذا العمل الأدبى، مشاهدة أو قراءة، أو على الأقل سماعًا به»[٣]، وذلك لا يقلل من ريادة عمل شوقى الذى استقبل التراث المتصل بعنترة تاريخيًا أو أسطوريًا، وشكل التصور الهيكلى لعمله المسرحى على نحو يتميز به أيًا كانت درجة الخلاف معه، واختار نمط الصياغة الشعرية الملائم.

وعلى مستوى الهيكل فقد ظل «زمن الرواية» عند شوقى هو منتصف القرن الأول قبل الهجرة، وظل «مكان الرواية» هو بادية نجد ممثلة فى أحياء عبس وعامر وما بينهما، وهو هيكل ظل من ناحية الزمان والمكان يحافظ على مناخ القصة التاريخية ولا يمتد مع الروايات الأسطورية التالية لها، وسوف يتحقق التنوع والتوسع من خلال الشخصيات والأحداث التى يتطابق جانب منها مع الواقع التاريخى، وتختلف جوانب أخرى عنه، فعبلة فى المسرحية يتنافس على حبها شابان آخران هما صخر وضرغام إلى جانب عنترة ابن عمها الذى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تبادله الحب وتؤثره على من سواه، رغم معارضة والدها مالك، بل وتحريضه الآخرين على أن يلتوه براس عنترة مهرًا لعبلة، وتزداد قناعة عبلة من خلال مواقف بطولة عنتـــرة المتعددة على امتداد المسرحية ولا ترغب فى معارضة أبيها الذى يسعى فى قبول خطبة صخر لها، وهو سرى من بنى عامر تحبه فى الواقع صديقتها ناجية ولكنه لا يفكر إلا فى عبلة، وتتآمر عبلة مع عنترة وناجيـة حتى ليلة زفافها إلى صخر، فتحل محلها فى الهودج ناجية التى تحب صخرا، وتزف هى إلى عنترة الذى تحبه، ظل شـوقى إذن من حيث الهيكل فى إطار التصور التاريخى المكانى والزمانى وإن كان قد صاغ هذه النهاية على طريقة مزج المأساة بالملهاة - فيما يسمى بالتراجى - كوميدى لكى يمتع جمهور النظارة على عادة الثلث الأول من القرن العشرين.

أما البناء الشعرى للنص فلا شك أن شـوقى واجه من خلاله موقفًا دقيقًا وهو يختار اللغة الملائمة لشخصيات العصر الجاهلى وعلى نحو خاص لغة البطل الشاعر التى كانت تقتضى فى بعض المواقف مزج جانب من شعره الحقيقى بالشعر المنسوج حوله والمحاكى لشخصيته، وتلك الدقة لم يواجهها شوقى فى أعمال مسرحية أخرى مثل قمبيز ومصرع كليوباترا وعلى بك الكبير والست هدى والبخيلة وواجهها بدرجات مختلفة فى مجنون ليلى وأميرة الأندلس وفى هذا الإطار استطاع شـوقى أن يعطى الإحسـاس القـوى بلغـة العـصـر والشخصية وأن يقترب من بعض أسرار النسيج فى لغة عنترة ويحاول التداخل معها دون أن يترك إحساسًا بخلخلة المعايشة أو اتساع الفجوة، يقول على لسان عنترة فى نهاية الفصل الثالث مخاطبًا عبلة:

لم انس ذكراك والجراح تسيل من

درعى وتصبغ أسفرى بالعندم

ولقد ذكرتك والرماح نواهلٌ

منى وبيض الهند تقطر من دمى

فمضيت أعتنق الرماح لأنها

خطرت كأسمر قدك المتقوم

وودت تقبيل السيوف لأنها

لمعت كبارق ثغرك المتبسم

ولا يعنى هذا تبنى اللغة على لسان شوقى - فقد كانت فى بعض المواقف، وعلى لسان عنترة.

مرحبا بك مرحبا بك

عش تمتع بشبابك[٤]

ومـع أن شـوقى أقام نسيجه الموسيقى فى إطار بنية الالتزام الخليلية فقد استطاع أن يطوع إلى مدى بعيد صورة البحر الغنائية إلى حاجة الحوار الدرامى، وأن يفلت كـذلك من رتابة الإيقـاع الموحـد الذى يغـرى بهيمنة إيقاع موسيقى واحد على حدث درامى متغير ومتنوع. ومسرحية عنتـرة توجد بها مقاطع ليست قـصـيرة،تسـاق على لسـان البطل الواحـد فى الموقف الواحد، مثل المشهد الأول الذى يشغله عنتـرة وحـده فيلقى أولاً عشرة أبيات من بحر الطويل تتكون من ثمانين تفعيلة، يتبعها بخمسة أبيات من مجزوء الكامل تتكون من عشرين تفعيلة دون أى تدخل حوارى.

لكن ذلك يقابله تجزئة فى المشاهد الأخرى للبيت الواحد حتى يشغل أحيانًا أربعة مواقف، ففى المنظر الثانى من الفصل الثانى يجىء المشهد الخامس كله وجزء من المشهد السادس وقد شغلت كلها ببيت واحد من مجزوء الكامل يتكون من أربع تفعيلات تدور بين مالك وعبلة على النحو التالى:

المشهد الخامس

مالك ـ عبلَ

عبلة ـ أبى؟

مالك ـ من أين يا عبلةُ

المشهد السادس

(تدخل عبلة)

عبلة من خبائيا.

ويشيع هذا التكنيك عند شوقى مع الأبحر المختلفة، فبيت من مخلع البسيط يقسم حواريا على النحو التالى:

عنترة: وأين كان الرجال؟

عبلة: سلهم.

عنترة: وكيف لم يسمعوا النداء؟

وبيت من بحر الكامل يقسم حواريا إلى أربعة مواقف:

عبلة: فتى وممن الفتى؟

ناجية: من عامر.

عبلة: وما حداه نحو عبس؟

ناجية: الهوى.

وعلى هذا النحو يطوع شوقى كثيرًا من البحور لمتطلبات الحوار، حتى تلك الأبحر المضفورة مثل بحر الخفيف «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن» الذى يتحول بيت واحد منه إلى ثلاث جمل حوارية مثل:

ناجية: عم صباحًا ياعامرى إلى أين؟

صخر: إلى عبلةٍ.

ناجية: أيمكن ذاكا؟

ومن خلال مقطع الصوت الواحد ذى النفس الطويل النسبى، الذى يكون نحو عشرة أبيات ويتغير خلاله البحر(٥)، وحواريات البيت الواحد الموزع يحدث لون من التعادل بين الغنائية والدرامية، كان ملائمًا لمرحلة بداية المسرح الشعرى.

على أن شوقى التفت من ناحية أخرى إلى إمكانيات التنوع الموسيقى فى عروض الخليل، فكان الانتقال من بحر إلى بحر سواء من خلال الموقف الواحد كما أشرنا أو من خلال المواقف المتتالية المتنوعة، والواقع أن الاختيار عند شوقى لم يقتصر فقط على تنويع البحور بل أفاد كذلك من تنويعات الزحاف والعلل التى تعطى إيقاعات متعددة داخل البحر الواحد كما يحدث فى بحور الرجز والكامل والبسيط على سبيل المثال، وعندما يرسم شوقى المشهد الثالث من الفصل الأول فيجعل صوت «الهاتف» يجىء على إيقاع مخلع البسيط..

الهاتف:

الديك عند البيوت صاحا

ياصاحِ عبسٍ عمرا صباحًا

حرّ هلا يارعـــاة هبـــوا
هادوا المراشي هذوا البطاحا
هَلْمُن ياراعـيـات عـبس
الرعى والحلبه والفـلاحا

فتنبعث على إثر الصوت مظاهر الطرب والحركة وتتغنى الفتيات وتسعد عبلة وترسل التعبير عن سعادتها فى «مونولوج» يجىء على إيقاع «مجزوء الكامل» وقد استفاد إلى جانب قصر عدد التفعيلات تحويرات زحاف «الإضمار» و «الوقعى» فتتحول التفعيلة من متفاعلى إلى مستفعلن أو متفعلن وتبعث فى الأداء سرعة ومرحًا:

وادى الصـفـا تجـاوبته
وزقـزقته عـصـافـيـره
وانتـبـهته غـيـامـه
واسـتـيـقظته مظاهره
نبـــاته وبـــاوه
وظـلـفـــه وهـــامـــره

وكذلك يجىء إيقاع الفتيات الأخريات على وزن «بحر المجتث» القصير الراقص «مستفعلن فاعلاتن» وكأنه يجسد الرقصة الجماعية أثناء الغناء:

مـاء من الفـجـر أصـفى
فَرِدْن صـــــفـًا فَصَفّا
واقـعـدن فـاضـربن دفّا
وغَنّ فـــاضـــربن طـارا
جـدن الصـفـا عـذارى
امـــلأن منه الجـــرارا
ردن القـــراح الزلالا
ردن الرحـيـق الحـــلالا

فـمـا سـقى منذ سـالا
كـمـثـل عـبس ديارا

ولسنا فى حاجة إلى تأكيد ما يتركه «توشيح القافية» فى مثل المقطع السابق من أثر فى ترجمة الشكل الشعرى للموقف المراد تصويره وتنمية الحدث من خلاله. إن عنصر البنية الموسيقية الملتزمة المتنوعة، المقيدة الراقصة، يضاف إلى عنصر البنية اللغوية الملائمة الطيعة، إلى عنصر الهيكل المخطط فى إطار مناخ زمانى ومكانى محددين، ليجعل من صوت الأداء الشعرى فى مسرحية **شوقى** تناسخًا، يعيد إلقاء الضوء على قطعة من التراث، أو يعيد قليلاً توزيع ألحان قطعة موسيقية فى بنية تشكل فى ذاتها حلقة واسطة بين مذاق المنبع والمصب، ولا يكاد **عنترة** يخرج خلالها من إهابه القديم إلا من خلال لفتات عابرة يدعو فيها العرب إلى التوحد والالتفاف حول قائد فارس وتنحية سيطرة الأجانب من فوق أرضهم وهى لفتات كان لها تفسيرها السياسى المباشر وقت كتابة المسرحية.

يعـود **عنتـرة** مرة أخرى إلى الظهور من خلال مسرحية شعرية **لأحمد سويلم** تحمل عنوان «الفارس» وقد صدرت سنة ١٩٩٥ وهى من الشعر الحر وستقف أمام بنية الهيكل والقالب الموسيقى والقالب اللغوى فى محاولة لرصد العمل على خريطة التناسخ أو التماسخ فى إطار الحوار المستمر بين المعاصرة والتراث وينطلق هيكل العمل هنا، من نقطة مغايرة بالقياس إلى العمل السابق، إذ يعتمد مجمل التراث التاريخى والأسطورى، بل ولعله يجنح إلى الجانب الأخير، إذ يتخذ من فترة حكم **العزيز بالله** الفاطمى منطلقًا لمسرحيته ويختار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبارة **لويس شيخو** التى تحكى تكليف **يوسف بن إسماعيل** شيخ الحكائين بإلهاء الناس عما يدور فى قصر **العزيز**، من خلال رواية قصة **عنترة**. ومن هذا المنطق تخصص المسرحية «المشهد الأول» الذى يحتل نحو ثلث العمل المسرحى، كمشهد تبريرى يدور فى قصر **العزيز** ويحاوره فيه المنجم المضحك والشاعر الجرىء المدافع عن المجاعة التى يتعرض لها الناس فى عصره والسنين العجاف التى طحنتهم والثورة التى تتهدد الحاكم، ثم ينتهى الأمر بإقتراح إلهاء الناس برواية قصة عنترة على يد شيخ الحكائين، ويصور المشهد الثانى تجمع الناس لسماع الحكاية وقد دعاهم المنادون من كل مكان لسماعها ثم يتحاورون مع الحاكى، وينتهون إلى الرضا باقتراح أن يمثلوا جميعًا حكاية عنترة، ويحسون أثناء التمثيل أنهم يتنفسون مشكلاتهم ويتعطشون للبطولة والحرية، مما يزيد من قلق الخليفة الذى يتابع تطور المشاهد ويقترح أن يقوم هو بتمثيل دور الملك فى الحكاية حتى يكبح من جماح التطلعات وخلال ذلك تتطور حكاية **عنترة** على النحو المشهور من إبراز البطولات وحب **عبلة** وظهور المنافسين له عليها من سراة العرب وأشهرهم **عمارة بن زياد** الذى يجىء خاطبًا لعبلة بماله وفروسيته، وعندما يتصدى له **عنترة**. يرضى بالدخول معه فى مبارزة، فيصرعه عنترة دون أن يقتله، فيذكره **عمارة** بغناه وأنه كان على استعداد لأن يقدم مهرًا لعبلة ألفا من النوق العصافير فيقبل عنترة التحدى الإضافى ويرحل إلى بلاد الأكاسرة حيث لا توجد النوق إلا هناك، وتتعلق به فى غيبه أحلام الجموع وتكثر التكهنات والشائعات، وتتصارع أحلام القوة فى كبت تطلعات الناس، وأحلام الناس فى قهر السيوف الظالمة.

وبنية الهيكل على هذا النحو تحدث خلخلة فى مربع الزمان والمكان والبداية والنهاية، كما تسقط الحائط الماثل بين الراوى والنظارة وبين التاريخ والأسطورة وتتحول المسرحية من خلالها إلى لون من محاكاة المحاكاة. وطبيعى أن تشكيل الهيكل يدخل فى إطار التخطيط الموضوعى الذى يرسمه مؤلف المسرحية الشعرية قبل الشروع فى بنائها، ولعل تلك واحدة من النقاط الرئيسية التى تختلف فيها المسرحية الشعرية عن القصيدة الغنائية، وتختلف فيها من ثم مؤهلات الشاعر المسرحى عن الشاعر الغنائى، فلا يصير العبور من أحد الميدانين إلى الآخر عبورًا حتميًا، بل ولا حتى عبورًا سهلاً، وإن كان عبورًا واردًا فى كثير من الأحيان، وغيابه فى الوقت ذاته لا يعد سمة سلب فى الشاعر المسرحى أو الغنائى.

إن المشهد الأول الذى اتخذ من عصر **العزيز** منطلقًا له، اعتمد فيه المؤلف على رواية أوردها الأب **لويس شيخو** فى الجزء السادس من كتابه «شعراء النصرانية فى الجاهلية»، والواقع أن الكتاب يكاد يمثل المرجع الأول للمسرحية كلها، فهو كتاب أورد كل شعر نسب إلى **عنترة**، سواء صحت نسبته أو كان من إضافة الرواة وقد أشار المؤلف نفسه إلى ذلك إذ يقول: «وقد عثرنا فى كثير من الكتب على أبيات منسوبة إلى **عنترة** لم تدخل فيما رواه **الأصمعى وأبو عمرو بن العلاء والمفضل وأبو سعيد السكرى** من شعره، فجمعنا كل ما وجدناه من هذا القبيل صحيحًا أو مصنوعًا»[٦]، وهو الذى ذكر الروايات الخاصة **بعمارة بن زيادة** وخطبته لعبلة[٧] وكذلك خروج عنترة لطلب النياق فى العراق[٨] وهى روايات اعتمدت عليها المسرحية فى بناء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شخصياتها وأحداثها، كما اعتمدت كذلك، كما أشرنا، على رواية **شيخو** لبدء كتابة قصة عنترة الأسطورية فى العصر الفاطمى على يد رجل «من أفاضل الرواة يقال له الشيخ **يوسف بن إسماعيل** وكان يتصل بباب **العزيز** فى القاهرة، فاتفق أن حدثت ريبة فى دار **العزيز** ولهجت الناس بها فى المنازل والأسواق فساء العزيز ذلك وأشار إلى الشيخ **يوسف** أن يُطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث. فأخذ يكتب قصة لعنترة ويوزعها على الناس فأعجبوا بها واشتغلوا عما سواها ومن تلطفه فى الحيلة أنه قسمها إلى اثنين وسبعين كتابًا والتزم فى آخر كلّ كتاب أن يقطع الكلام عند معظم الأمر الذى يشتاق القارئ إلى الوقوف على تمامه فلا يفتر عن طلب الكتاب الذى يليه»[٩].

ويبدو أن المؤلف الدرامى التقط عبارة «ريبة فى دار العزيز» فحولها - دون مزيد من التعمق والتأمل - إلى «مجاعة فى عصر العزيز» دفعت الناس إلى التذمر وعبر عنها صوت الشاعر فى مخاطبة الخليفة: «أنت الحاكم والسلطان ومن حق رعاياك عليك أن يتوفر لهم الرزق العادل كما ظل سنينا موفورًا.. يتساءل كل الناس على طول الوادى عن أسباب القحط وكيف لمن يتولى الأمر... ألا يشعر بشعور الفقراء.. كيف له لم يفطن من زمن لجفاف النهر ولم يحسب لليوم حسابه». وعلى هذا الأساس شيد الحدث النواة الذى دفع إلى التذمر وأوجد الحاجة إلى الإلهاء السياسى عن طريق القصص وغُذّى هذا التصور من خلال حوار فى مجلس **العزيز** يتولى فيه جانب المجاملة والنفاق المنجم، على حين يتولى الشاعر الكشف عن تذمر الناس من الفقر والظلم وعسف الحاكم وقسوة الحاشية. والحقيقة أن الرصد التاريخى لعصر **العزيز** يقول عكس ذلك فالعصر كان عصر رخاء والحاكم كان مقربًا إلى الناس، كتب **ابن تغرى بردى** عن عصر **العزيز**[١٠]. «وفى أيامه بُنى قصر البحر بالقاهرة الذى لم يكن مثله لا فى الشرق ولا فى الغرب. وقصر الذهب وجامع القرافة، قال المسبحى، وكان العزيز أسمر أصهب الشعر، بعيد ما بين المنكبين حسن الخلق قريبًا من الناس، لا يؤثر سفك الدماء.. وكان أديبًا فاضلاً ولم يسجل التاريخ فى سنوات حكمه التى بلغت نحو عشرين عامًا وبداها وهو شاب فى العشرين، وانهاها صوته فى الثانية والأربعين، لم يسجل التاريخ خلالها قحطًا ولا مجاعة بل إن غلاّت مصر كان يحمل منها الكثير إلى الشام فى عصره كما يسجل المؤرخون[١١]، لكن كانت هناك الوان من الإشاعات والحوار فى عصره تتصل بمشاكل أخرى مثل ادعاءات الفاطميين الدينية ومدى قبول المصرين لها أو رفضهم إياها، وقد كان المصريون لا يقبلون مثلاً ادعاء الفاطميين بأنهم من سلالة بنى هاشم، وقد وجد العزيز ذات مرة رقعة على المنبر يوم الجمعة فإذا فيها:

انا سمعنا نسبًا منكرا
يُتلى على المنبر فى الجامع
وان انساب بنى هاشم
يقصر عنها طمع الطامع

وكانت الإشاعات من حاشية الخليفة تتحدث عن أخبار النجوم له بالمغيبات وقدرته على معرفة الخارجين أو غير الموالين، فسخر منه المصريون ببطاقة كتبوها وتركوها على المنبر وآخرها:

ان كنت أعطيت علم غيبه
فقل لنا كاتب البطاقة

وتلك فى ذاتها جوانب كانت تصلح منطلقًا لبنية مسرحية تستغل الروح المصرية فى التلميح والتورية وإشاعة النكت والتخفى وتأويل ما يمكن أن يكون فى عصر العزيز».

وليست فى «قصر العزيز» وحده ومقابلة خيال المؤلف بحقائق العصر ليست لونًا من العنت، وإنما تذكرة بمتطلبات مرحلة الإعداد الواعى لهيكل العمل الدرامى، وهى مرحلة تختلف قليلاً عن التأهب للقصيدة الغنائية كما أشرنا. ولقد يدخل فى هذا الإطار المفارقة فى طبيعة الدور الذى أسند إلى المنجم والشاعر هنا فى هذه المرحلة التمهيدية، فالمنجم هو الذى يبدو مجاملاً مداهنا، والشاعر يبدو جريئًا ناقدًا مُبَصرًا بالعواقب الوخيمة، والتقاليد المسرحية والواقعية تسند عادة دور التبصير والتحذير إلى طبيعة المنجم الذى يستطيع منذ عصر أوديب أن يحذر الملك من ابنه الذى سوف يقتله، ويبقى الشاعر جليسًا انيسًا مجاملاً.

والمفارقة مرة أخرى بين الشعر الموضوعى والحقائق الموضوعية، تتمثل فى بعض المشاهد التى تدور فى عصر عنترة، وتفلت منها بعض الأرقام التاريخية ففى بداية المشهد الرابع يجلس والد عبلة مالك بن قراد مع بعض خاصته يشربون ويتسامرون حول الشعر فيفضل بعضهم امرىء القيس فيرد عليه الآخر:

«الحق معك، ولكنك والله تنسى، حكمة شعر زهير، وخمريات الأعشى وعذوبة طرفة»فيرد مالك: «إنك تذكر أعظم شعراء العرب، هل لك أن تسمعنى شيئًا منهم؟»: ويبدأ بعد هذا إنشاد مقاطع من شعر هؤلاء. وتأتى المفارقة عندما نعلم أن عنترة مات سنة ٦٠٠م، وأن الأعشى مات بعده بنحو ثلاثين عامًا سنة ٦٢٩م (٧هـ) وزهير بن أبى سلمى مات بعده كذلك بنحو عشرة أعوام سنة ٦٠٩م وإذا تصورنا أن هذا الحوار جرى بالقطع فى شباب عنترة أيام الصراع على حب عبلة اى قبل وفاته بنحو اربعين عامًا فسوف نجد الأعشى فى هذه الفترة طفلاً يحبو وزهير صبيًا يلعب، وليسا من أعظم شعراء العرب!

إن هذه الفجوات عندما تدخل فى البنية الرئيسية تحدث خلخلة فى تماسكها ولا تصير علاقة التراث بالمعاصرة تناسخًا تتدفق خلاله الدماء وإنما تصير تماسخًا تتبادل فيه الصور التشويه والمحو.

إن تأمل البنية اللغوية والإيقاعية فى مسرحية الفارس لأحمد سويلم يظهر إلى أى حد نحتاج ونحن نقيم جسور التواصل والتناسخ والاستلهام بين التراث والمعاصرة إلى قدر أكبر من الطاقة والتأهب، ويزداد الأمر حساسية كما أشرنا من قبل عندما تكون «المحاكاة» دائرة فى إطار شعرى، كما هو الشأن مع عنترة، وعندما تستلزم الدقة الفنية أن يكون جانب من المحاكاة لغويًا وإيقاعيًا.

فى المشهد الأول ينسج شاعر العزيز له قصيدة مديح تأتى على بحر البسيط ويجىء فيها..

أكرم بفضل المزير المطعم الكاسى
لولاه ما أشرق الوادى على الناس
أسرتنى بالندى، ان الندى قفص
من الحديد به فجرت احساسى

ولابد أن يذكر الشطر الأول قارىء الشعر القديم بعبارة مماثلة قادت الحطيئة إلى المحاكمة أمام عمر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بن الخطاب بتهمة الهجاء عندما هجا الزبرقان بن بدر بقوله:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها

واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسى

وعندما تستقدم المسرحية أبياتًا من شعر عنترة على لسانه فإن مزجها بأبيات أخرى ذات إيقاع موسيقى مختلف، يخرج الأذن عن مناخ اللحظة العتيقة، يجيء فى المشهد الثانى على لسان عنترة:

وانى لأحمى الجار من كل ذلة

وافرح بالضيف المقيم وابهج

واحمى حمى قومى على طول مدتى

الى أن يرونى فى اللفافة ادرج

واما لون سوادى.. فهذا قدرى

وهو لدى.. انصع من قلبك يابن زياد

إن قضية التعبير فى هذا اللون من الأعمال التى تمتزج فيها النغمة القديمة بالنغمة المعاصرة، تتعرض أحيانًا من خلال إرادة خلع الحاضر على الماضى إلى اختبارات وضع عبارات معاصرة على السنة شخصيات قديمة مثل:

ولكن نجتذب الرأى العام الى جانبنا

يقلن انك تمنع بمناسبة الأعياد

مكافأة فى الشهر القادم

أو مثل العبارة التى تفتح بها المسرحية:

بالعين بالقلب

نفديك يامحبوب

وهو تلوين إذا لم يتم أخذ زمامه والسيطرة عليه بحيث يمثل نغمة سخرية مقصودة أو مزجًا يراد من ورائه بناء نمط خاص، فإنه يعرض فكرة «الإحكام» إلى خلخلة رئيسية.

وكثيرة هى جوانب «الإحكام» التى تتطلب لغة المسرح الشعرى على نحو خاص مراعاتها، حتى تجمع العبارة بين دقة الإعداد المسرحى وشفافية الأداء الشعرى، وحتى لا ترد على لسان شيبوب مثلاً عبارة مثل:

انك يابن زياد قد جئت الدنيا

من غير مناسبة (!!)

اما عنترة وأشاله

فقد جاءوا من أجل البشر.

وحتى لا تمتد غيبة الإحكام، إلى غيبة الصحة اللغوية، مثل: «لكن التفكير بها يشغل هذه الأيام من يتولوا أمر الدولة»

أو إلى ركاكة البنية مثل:

فهذا العبد الأسود مشكوك فى نسبه

وسيده شداد.. لا يعترف به

ولا يلحقه بنسبه.

وإذا قيست تجربة الأداء الموسيقى بما يملكه هنا نظريًا من «حرية» الحركة بتجربة الأداء المقابلة فى الشعر ذى النمط التقليدى، فإنه لابد أن يعاد النظر فى مدى الانحدار الموسيقى الذى يؤدى إليه هذا القدر الهائل من الانحراف على درجات الزحافات والعلل المسموح بها

أو غير المسموح والتى تؤدى فى كثير من الأحيان إلى إزهاق كل حس موسيقى فى التعبير وإلى اللجوء إلى المط والحشو وخاصة فى بحر كبحر «الخَبَب» الذى يتحول مع كثرة الضرورات إلى نثر يفقد مشروعية تجزئته على سطور متفاوتة.

إن القضية عندما تتم العودة إلى بدايتها تلفت أعيننا إلى دقة الحركة ولمواهبة والتأهب، التى ينبغى أن تتوافر ونحن نفتح نفوسنا لصفحة من التراث لاستيعابها وتمثلها وإعادة ادائها حتى يؤدى الفن جانبًا من دوره الخالد، وهو إعادة ضخ الدماء النقية وتأكيد معنى التواصل، ولا يتوقف دوره على إنتاج كلام يكون مجرد تكرار لكلام أى أن نهدف إلى أن تكون المحاكاة محاكاة للجواهر، لا للأعراض، وأن يكون صنيعنا الفنى فى نهاية المطاف إذا صح التعبير تناسخًا لا تماسخًا.

الهوامش

(١) أصحاب الواحدة هم الذين عرفوا فيما بعد بأصحاب المعلقات: طبقات فحول الشعراء لابن سلام تحقيق محمود شاكر جـ ١ ص ١٥٢.

(٢) انظر الأغانى (طبعة دار الكتب) جـ ٨ ص ٢٣٧ وما بعدها.

(٣) انظر: د. محمد مندور مسرحيات شوقى.

(٤) أحمد شوقى: الأعمال الكاملة ـ المسرحيات ص ٩٢، الهيئة المصرية للكتاب سنة ١٩٨٤.

(٥) انظر بالإضافة إلى ما ذكر من قبل ص ٣٤.

(٦) شعراء النصرانية فى الجاهلية، لويس شيخو ـ مكتبة الآداب، جـ ٦، ص ٨١٦.

(٧) السابق ص ص ٨٠٤، ٨٢٥.

(٨) السابق ص ٨٤٤.

(٩) السابق ٨٨٢.

(١٠) النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة. طبعة دار الكتب جـ ٤ ص ١١٣ وما بعدها.

(١١) السابق ص ١٢٠.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوجـــوه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عمرو عبدالحميد :

من فوضى الله أتيتُ
تهذب شاربك الكثُ
فتعلق رائحة القهوة فيه
وموسيقى البوح الأزرق
اكتافك أعرض مما كنت أظن
فكيف رعيت قطيع الدهشة فى جيبيك؟
وعدت إلى فوضى الله
وحيدا؟

أحمد عبدالرحيم:

أين ستنفذ من ملكوت الله
وأنت وراك طفلان ووردة؟
هل كنت بريئا من لبلاب البيت
فتزرع فى شرفاتك حنجرة
عامرة بموائد للوقت..

وتجوع إلى قمر
لم يفسده الشعراء؟

أسامة سليمان:

كل مسافات العالم تختصر
حين تجيء كصبح فرعونى
موشوما باللوتس والأفعى الذهبية
فلماذا تترك قدام المسجد خفيك،
وتَلقَى نايا
وامرأة
حافلة بغياب ما؟!

فضاء مختلف:

الطفل الملكى المشغول
بشيء لايشغلنا
دارى ثقب (الأوزون) بأكمامه
وتبوأ مقعده فى أوردتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتحى عبد السميع

مفاهيم الشعرية*

إن الشعرية عمومًا هى محاولة وضع نظرية عامة ومحايثة للأدب بوصفه فنًا لفظيًا. إنها تستنبط القوانين التى يتوجه الخطاب اللغوى بموجبها وجهة أدبية. فهى إذن، تشخص قوانين الأدبية فى أى خطاب لغوى، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر. غير أن الشعريات الحديثة لم تنحصر فى مجال نظريات الأدب، بل اتسعت لتشمل فنونًا إبداعية أخرى منها الفن التشكيلى والفن السينمائى، كما اتسع المدى ليصل إلى البحث فى شعرية الأشياء الواقعية كما عالجها غاستون باشلار فى «جماليات المكان».

ولما كان الاكتفاء بمفهوم الشعرية العام ينطوى على اختزال مخل، يخفى قضايا مهمة، فقد سعى كتاب «مفاهيم الشعرية» - ومن هذا المنطلق - إلى تقديم دراسة مقارنة فى الأصول والمنهج والمفاهيم، ركز فيها حسن ناظم على الشعريات التى اعتمدت على المجازات اللغوية بصورة عامة، وقد جاء الكتاب فى أربعة فصول، أولها بعنوان (الأصول والعلاقات)، وفيه يصطدم الباحث بإشكالية المصطلح ويحاول ان يحصر - حسب معرفته - جميع النصوص التى وردت فيها لفظة شعرية فى تراثنا النقدى، ويتأمل عدة نصوص وردت فيها لفظة شعرية للفارابى، وابن سينا، وابن رشد، والقرطاجنى، حيث يستنبط أن اللفظة لا تمتلك مقومات الاصطلاح.

أما عن مصطلح الشعرية Poetics فى الدراسات الحديثة فقد اقترح النقاد والمترجمون ترجمات عديدة هى: الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، علم الأدب، الإبداع، الفن الإبداعى، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر. ولا شك أن هذه الترجمات المتعددة والمتباينة تسهم فى تصعيد أزمة الاصطلاح التى يدعو المقترحون جميعًا إلى ضرورة حلها عن طريق المناقشة والاتفاق دون أى تحذلق ومماحكة، والباحث مستندًا إلى هذا يرى أن لفظة

* حسن ناظم - مفاهيم الشعرية - المركز الثقافى العربى - بيروت - ١٩٩٤م

Poetics وذلك لشيوعها وثبوت صلاحيتها.

وفى المبحث الثانى الذى يأتى تحت عنوان (الأصول) يسعى الباحث إلى تأسيس خلفية تاريخية للشعرية لا بالمعنى الشائع وهو الاستقراء الشامل لتاريخ موضوع الدراسة ومتعلقاته بدقة لا تغفل شيئًا، بل يكرس اهتمامه على الدراسة الرائدة فى الشعرية عند كل من اليونان خاصة ارسطو، والعرب خاصة الجرجانى والقرطاجنى، وفى المبحث الخاص بالعلاقات يناقش الباحث علاقة الشعرية بالأدبية Literariness والأسلوبية والتأويلية والجمالية باعتبارها حقولا موازية، وذلك وصولاً إلى تمييز جلى للشعرية وإلى تشذيبها من كل التداخلات بينها وبين هذه الحقول.

أما الفصل الثانى وعنوانه (الشعرية واللسانيات)، وينقسم إلى مبحثين، يدور أولهما حول (المبادئ اللسانية)، حيث يحاول الباحث عرض اللسانيات السوسيرية لا من خلال مبادئها العامة فحسب بل يتجاوز ذلك إلى عقد وشائج بين وجهات نظر متباينة، تنمى تارة الثقة بصلاحية المنهج اللسانى وتشكك تارة أخرى فى هذه الصلاحيات، وهو أمر لم تسلم معه مناقشات الباحث من تضارب وتناقض واضحين.

٢ ـ الشعرية واللسانيات

وفى سياقه يصل الباحث إلى حتمية تعامل الشعرية مع اللسانية، ذلك أن الشعرية حقل معرفى يقارب النصوص اللغوية، الأمر الذى يجعلها اكثر تماساً مع منهجية اللسانية التى لم تنحصر اهميتها فى تجديد الدراسات اللغوية فحسب، بل إن مبادئها وطرائقها فى التحليل امتدت لتدخل نطاق العلوم الإنسانية.

الفصل الثالث : يتناول الباحث (شعرية التماثل) من خلال ثلاثة عناوين فرعية هى :

١ ـ الشعرية عند الشكليين الروس:

إذ أن محاولة تأسيس شعرية حديثة ترجع إلى الشكليين الروس الذين كان يدفعهم إحساس بضرورة إقامة علم الأدب، وقبل أن يتناول الباحث تصورات الشكلية فى اللغة الشعرية، يعرض مفهومهم للشكل الذى يتحدد من خلال استخدام خاص لمكونات العمل الأدبى، وليس من خلال المكونات ذاتها، ويورد الباحث تصورات المدرسة الشكلية للغة الشعرية حيث تحدد عملهم فى وضع مقابلة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، وكانت هذه المقابلة بمثابة نسق منهجى لتأسيس نظرية للشعر، أما التصور الثانى فقد وضعه «شلوفسكى» محاولاً تأسيس نظرية فى القراءة من التقابل بين اللغة (ذاتية الغائية) واللغة (مغايرة الغائية) أما التصور الثالث فقد عبر عنه «تينيانوف» بقوله «إن وجود الواقعة الأدبية متعلق بنوعيتها التخالفية، والأدب سلسلة تتطور عبر الانقطاعات.

٢ ـ الفرق بين الشعر والنثر:

وهذه قضية جوهرية وقد انطوت معالجتها ـ كما يوضح الباحث على ثلاثة أبعاد، يرصد البعد الأول الفرق بين الشعر والنثر الأدبى واليومى ويرصد الثانى الفرق بين الأدب واللاأدب، ويرصد الثالث الفرق بين الفن ـ ومنه الأدب ـ وغيره من العلامات، وهو تمييز يقع ضمن دائرة السيميائية.

٣ ـ شعرية التماثل :

يعرف ياكوبسون الشعرية بأنها «ذلك الفرع من اللسانيات الذى يعالج الوظيفة الشعرية فى علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة» ويستوقف الباحث هذا التصور لـ «ياكوبسون» موضحًا أن الوظيفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعرية تخلخل البنيات اللغوية، وهيمنة هذه الوظيفة تعنى هيمنة تخلخل البنيات، فالوظيفة الشعرية تعبث [بانتظام] داخل الخطاب، إنها تنقل التماثل من مكانه الطبيعى وهو محور الاختيار إلى محور التأليف، وبناء عليه ينبثق نسق التوازى Parallelism .

الفصل الرابع: الذى يعالج **(شعرية الانزياح)** و **(الفجوة)** و **(مسافة التوتر)**:

١ ـ شعرية الانزياح

يسعى الباحث تحت هذا العنوان إلى تناول الانزياح Deviation كما تبلور مفهومًا نظريًا أسست عليه شعرية خاصة بـ **(جان كوهن)** الذى بدأ البحث عن القاسم المشترك بين الانزياحات بمختلف أصنافها ـ من الخطوة التى وقفت عندها البلاغة القديمة ذات المنظور التصنيفى الخالص، إنه يقيم ـ بإيجاز شديد ـ (شكلاً للاشكال) من خلال وصل هذه الأشكال بمستويات ووظائف متجانسة تكون قواسم مشتركة بينها، وتفضى هذه المحاولة إلى بناء شكل متناسق وعقلانى يتضمن مجمل العمليات التى يتأسس عليها الشعر .

٢ ـ شعرية الفجوة

مسافة التوتر، وهى شعرية يستند فيها **أبوديب** إلى مفهومين نظريين هما العلائقية والكلية، فالشعرية «خصيصة علائقية أى أنها تجسد فى النص شبكة من العلاقات التى تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع فى سياق آخر دون أن يكون شعرياً، ولكنه فى السياق الذى تنشأ فيه هذه العلاقات، وفى حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها؛ يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها، ويناقش الباحث علاقة هذا المفهوم بمفهوم الانزياح عند كوهن وكذا إحالته ـ حتى على صعيد التسمية ـ على بعض الباحثين الغربيين، ويخصص مبحثًا عن الشعرية ونظرية القراءة، غرضه الرئيسى هو الحس العميق بأن ثمة تحويرًا أجرى على مفاهيم نظرية القراءة والتلقى، لتنصب فى صلب نظرية «أبوديب». وهكذا يبدأ الباحث بالتنبيه على أن الظاهرة الأدبية ليست إلا علاقة جدلية بين النص والقارئ وأن الشعرية ذات الاتجاه اللسانى لم تعر اهتمامًا للكشف عن القيمة الجمالية فى النص الأدبى، بل اكتفت بالدراسات الوصفية المختصة، وقد اضطلعت فيما بعد نظرية القراءة وجمالية الاستقبال والتلقى بالدور المهم فى الكشف عن سر خلود النصوص الأدبية الفذة، وهكذا بدأ تحول فى مفهوم الشعرية يماهيها ـ ضرورة ـ بالقراءة ويعرض الباحث مفهوم (أفق الانتظار) الذى أسسه «ياوس» ومفهوم القارئ المخبر والقارئ الجمع، كل ذلك فى سبيل أن يصل إلى إظهار مدى المرجعية المصطلحية والمفهومية لنظرية **كمال أبوديب**.وفى النهاية لنا أن نتساءل مع الباحث: هل استطاعت الشعرية بمختلف مفاهيمها النظرية أن تفسر أو تجلى الرسائل الشعرية كلها؟ كما لنا أن نتفق مع الباحث فى أن البحث فى شعرية النصوص الإبداعية سيبقى دائمًا مجالاً خصبًا لتصورات ونظريات مختلفة، وسيبقى محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائمًا وأبدًا، ومهما نظر فى الشعرية. وعلى الرغم من كل الكلام الذى قيل فيها، سيكون الأجدى جماليًا أن تعد الشعرية قضية تحمل دائمًا فى طياتها المسكوت عنه، ولكى تفتح أفقًا جديدًا للاستكشاف، وتدشن أرضًا بكرًا لا تحدها أية حدود تعسفية تكبح حيويتها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البناء الفنى فى شعر محمد إبراهيم أبو سنة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من كان يظن أن معركة الشعر الحديث - أشهر المعارك وأكثرها حدة فى منتصف هذا القرن - ستنتهى بهذه السرعة وتحسم لصالح المجددين والمجربين الذين يتمتعون بموهبة الثقة الجريئة؟ ويغامرون من أجل ن يكون لهم صوتهم المتميز وإبداعهم المتفرد؟ ولكن هذا هو ما حدث فقد مضت تلك الأيام العاصفة ووضعت الحرب المستعرة أوزارها وانتصر الجديد كما تقضى بذلك طبيعة الأشياء، ولم يعد يسمع لتلك المعركة إلا صدي خافت يذكر بشراستها وكيف كانت تبتعد عن الموضوع الأساسى وهو الشعر لتكيل التهم للشعراء المغامرين وتسد أمامهم الأبواب وتنال من وطنيتهم وتمعن فى تخويفهم.

لقد جلست ذات مساء مع الشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل، وكنت مثل أبناء جيلى متحمساً لهذه التجربة الجديدة، وسألته لماذا لم يواصل جهوده الفنية الرائدة فى هذا المجال؟ فأجابنى بصوت واهن:

- ضراوة حراس القافية أفزعتنى.

رحم الله هذا الشاعر.. فلو امتد به العمر لرأى أبناءه وأحفاده يشقون طريقهم بنجاح ويجذبون المتلقين إلى قراءة وسماع أشعارهم العذبة، وربما أصابته الدهشة حين يلاحظ أن الكتب الدراسية التى كانت تضع جداراً سميكا امام هذا الشعر قد فتحت له اخيراً صفحاتها وأخذت تعلم الطلاب من مختلف الأجيال كيف يستمتعون بهذا الشعر، وربما يدهش أكثر حين يرى أن الدراسات

الأكاديمية جعلت من هذا الاتجاه الجديد موضوعاً لرسائل جامعية يصعب حصرها، تربط هذا الشعر بالتراث العربي وتثبت صحة نسبه إليه، وتراه تطوراً طبيعياً لفننا العربي الأصيل.

ولكن الحقيقة - بدون أن نخرج عن الموضوع - أن **محمود حسن إسماعيل** ربما صُعق وهو يكتشف أن البعض من شباب الشعراء قد أسرف في التجريب وتجاوز الحدود؛ فكتب نثراً وسماه شعراً، والبعض أخذ يلوك كلاماً شديد الابتذال - ابتذلته العامية طبعاً - حتى لو كان أصله عربياً فصيحاً مثل: «نط وشاف وبص وخشّ - وأحياناً خشّشتُ» - وأن اللغة هانت على بعضهم فعرضها في سماجة وثقل ظل مثل قول بعضهم «أضاجعني».

والغريب في هذا الأمر أن بعض النقاد ممّن يتحمسون لهؤلاء الشباب ويشجعونهم ويباركون عبثهم ويبشرون بمجدهم الآتي، لا يسمحون لأنفسهم - حين ينقدون أو يبدعون - أن يفسدوا كتاباتهم وأن يشوهوا نصاعة اللغة العربية الحية الموحية.. ولكن هذا موضوع آخر.

والصديق **محمد إبراهيم أبو سنة** واحد من هؤلاء الشعراء المخلصين الذين خاضوا حرب التجديد كصفٍّ ثانٍ حين كانت المعركة محتدمة وقد راهن منذ البداية على مستقبل هذا الشعر، وكنا نجلس معاً في قاعة المحاضرات الواسعة والدكتور **غنيمي هلال** رحمه الله يؤكد من خلال خبرته الواسعة بتاريخ الآداب حتمية نجاح هذه المغامرة الجريئة، فكنت ابتسم غير مصدق، أما **ابوسنة** فكان وجهه يتهلل إذ يتأكد أنه سائر على الدرب.

وقد وضع أبو سنة نصب عينيه ونحن في أيام الشباب - التي تبدو لي الآن وهما - تلك الحقيقة التي ذكرها أستاذنا الدكتور **شكري عياد** حين قال: إن على الشاعر العربي الحديث أن يتصل بتراثه اتصالاً وثيقاً، وأن يرحل إلى هذا التراث، ولكن حذار أن يطول أمد هذه الرحلة فينسى نفسه هناك، أو يعود منها راكباً جملاً مرتدياً عباءة من الوبر.

وحين كنا نخوض شارع الغورية - كنا نسكن في القلعة - مصطدمين بالناس البضائع والضجيج، كنت إذا اقتربت من **ابي سنة** أسمعه يردد أبياتاً لأبي **فراس الحمداني** أو **للمتنبي** طبعاً، ولكن حين ينشر شعره أو يلقيه على الناس كان يؤكد لي أنه فهم جيداً المقصود من هذه الرحلة إلى تراثنا العربي.

لذلك فقد وفق الباحث **شكري عبدالمجيد الطوانسي** حين اختار «مستويات البناء الفني في شعر أبي سنة» موضوعاً لرسالة الماجستير التي تقدم بها إلى كلية الآداب جامعة الزقازيق، وكانت لجنة المناقشة مكونة من الدكتور **عبدالمنعم تليمة** والدكتور **احمد الهواري**، وأشرف عليها الدكتور **مدحت الجيار**، وقد حصل الباحث بعد مناقشة رسالته على درجة ممتاز.

إن القيمة الكبرى لشعر **ابي سنة** تأتي من أنه - بحكم دراسته الأكاديمية وقراءته الواسعة للتراث العربي - يعرف جيداً أن للشعر لغة خاصة وأن هذه اللغة يجب أن تكون نقية وحية، وقد وجد الباحث من خلال رسالته شواهد كثيرة تؤكد هذه الحقيقة.

واستند الباحث إلى نظرية المستويات اللغوية في فهم النص

ARCHIVE

الشعرى للشاعر، وهو يقول أن بحثه ابتعد عن المفهوم القديم للبلاغة وتبنى مفهوماً حديثا لها يجعلها دراسة علمية شاملة. وقد اشتملت رسالة الماجستير هذه على قسمين، يدرس الأول شعر أبى سنة ويضم الثانى ملاحق الدراسة، وضم القسم الأول مستويات البناء الشعرى بدءاً من المستوى الصوتى إلى المستوى النحوى - التركيبى، ثم البنية التركيبية للشعر فى بُعدها المجازى وذلك من خلال دراسة الصورة الشعرية.

وفى فصل الصورة الشعرية هذا يقول الباحث إنه ينطلق من النظر إلى الصورة الشعرية بوصفها علاقة لغوية بين المفردة ونظيرتها وبين المفردة ومرجعها، ويتوقف عند التشبيه والاستعارة بوصفهما أبرز مظهرين للصورة الشعرية عند أبوسنة، ويتخذ من الصيغ النحوية لكل منهما أساساً لدراستهما، ثم يدرس علاقة الصور بعضها بالبعض الآخر داخل القصيدة، ودور الصورة فى بنية النص الشعرى كله.

ويخلص الباحث - وهو يدرس البنية التى تحكم النص الشعرى عند الشاعر - إلى حقيقة أنها بنية الفقد والانتظار؛ فالشاعر يفتقد واقعاً جميلاً يحياه وينتظر مستقبلاً أفضل يزول فيه عن هذا الواقع قبحه ورداءته.

إن الشاعر يفتقد فى واقعه كل الفضائل من حب وعدل وجمال وحق وصدق وأمن، وهو إذ يشهد سوء الواقع وقسوته تتملكه مشاعر الحزن والأسى والألم، وهى معان حاضرة فى كل النماذج الشعرية. ولا يصنع الشاعر شيئاً إزاء هذه المشاعر سوى الانتظار، فهو ينتظر زوال هذه الأحاسيس وينتظر حدوث التغير الذى يحلم به ويتمناه ويتغنى به.

ولكن الشاعر رغم هذا لا يتخذ من رفض الواقع وهدمه حلاً لأزمته، فهو إذ يدين واقعه لا ينفصل عنه، ويظل حريصا على الرابطة الوثيقة بهذا الواقع.

وينتهى الباحث إلى أن الشاعر حريص على التقاليد الإيقاعية السائدة، فليس هناك إيقاع غير منضبط أو غير منتظم. والشاعر يحرص على البناء المنطقى للجملة وللنص بما لا يبعده عن حدود الفهم، ويحرص على وضوح صوره وسهولة فهمها، وهو لا يغامر كثيراً فى بنائه الشعرى لأنه - كذلك - لا يغامر كثيراً فى علاقته بواقعه، إنه يحرص على هذه العلاقة ولا يتجه بها صوب النقض أو الانفصال.

ومن الطبيعى فى أبحاث كهذه أن يحس الباحث بذاته - قليلا أو كثيرا - فيرى أنه أتى بكل جديد وأنه تجاوز من سبقوه وأنه انتبه إلى ما غفلوا عنه.. هذه طبيعة الشباب، ويقول الباحث: إن المتابعات النقدية لشعر أبى سنة اتسمت فى مجملها بأنها ذات طابع جزئى، وافتقرت إلى التواصل فيما بينها الخ.

وهذا الكلام غير صحيح بالطبع، فقد دُرس شعر أبى سنة دراسة شاملة وكلية مرات عديدة، ويكفى أن نشير هنا إلى دراسات الدكتور عبدالقادر القط والدكتور لويس عوض والدكتور صبرى حافظ وغيرهم لشعر محمد إبراهيم أبو سنة، وكيف وفوه حقه من الدراسة والتحليل.

ولكننا فى النهاية نحمد للباحث اختياره لهذا الموضوع وجهده الذى بذله فيه وجرأته، فقد كان التعرض لمثل هذه الموضوعات حتى سنوات قريبة يعد من المحرمات.

عبدالله خيرت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ص . ح

«كلام الليل»
لفة المخرج الباهرة والحساسية المسرحية الجديدة

الحديث عن العرض المسرحى الجميل (كلام الليل) الذى أتت به فرقة مسرح «التياترو» التونسية إلى باريس مؤخرا وقدمته على مسرح معهد العالم العربى بها يثير مجددا مسألة نهضة المسرح التونسى القوية التى تجعله أهم المسارح العربية على الإطلاق، ذلك لأن عرضا مسرحيا من هذا الطراز الرفيع الذى تنتمى إليه مسرحية **توفيق الجبالى** (كلام الليل) ما كان باستطاعة أى مسرح عربى - فى حدود معرفتى بالمسرح العربى - أن يقدمه، فلولا نهضة المسرح التونسى التى تواصلت منذ السبعينيات بلا انقطاع، واستشرفت بقاعا مجهولة لم يغامر فيها المسرح من قبل، ولعب فيها توفيق الجبالى ورفاقه الأماجد دورا أساسيا فى تطوير اللغة المسرحية، وفى تغيير مفهوم المسرح نفسه، وفى تبديل التصور السائد عن العلاقة بين النص والعرض، وفى بلورة مجموعة من المواضعات المسرحية التى تمكن المشاهد من تلقى التجارب الجديدة بل والمطالبة بالمزيد منها، لما كان باستطاعة هذا المسرح أن يقدم عملا من هذا النوع الذى أتاح للجمهور العربى العريض فى باريس، متعة مسرحية راقية، والذى يعد إضافة حقيقية للمسرح العربى بأى حال من الأحوال. إنه مسرح يطرح عن ساحته بجسارة جريئة كل صيغ المسرح القديمة، وجل مصادراته التقليدية المألوفة. لايعتمد على الحكاية أو الحدث المنطقى المتسلسل، ولا يتعامل مع المسرح باعتباره عملا له عقدة تتطور إلى الذروة ثم تؤدى إلى الحل، ولا يخضع لغة المسرح، أو ما يدعوه إخواننا التوانسة باللغة الركحية، للغة النص، وإنما يكتب أعماله المسرحية بهما معا، ويخلق حالة من التراسل والتكامل والتضافر بينهما. فالنص فى هذا

العرض لا ينفصل عن الطريقة التى يتجسد بها، وعن عناصر الفرجة المختلفة التى ينطوى عليها. لأنه النص الذى يعتمد الكتابة الركحية التى تستخدم اللغة المنطوقة، واللغة الحركية، والإيماءات الصامتة، والإضاءة والألوان، وتصميم المناظر، وحيل الخداع البصرى معا. كل هذه اللغات والأدوات المختلفة تشارك فى كتابة هذا النوع الجديد من النصوص المسرحية وبلورة تصوره الحيوى والحركى للواقع، وإرهاف علاقته مع المشاهد.

و (كلام الليل) الجديدة التى قدمها **توفيق الجبالى** على مسرحه المرموق «التياترو» لأول مرة فى مارس الماضى ليست مجرد حلقة جديدة فى عمل مسرحى تتتابع حلقاته منذ أربعة أعوام فحسب، ولكنه بنية مسرحية فريدة، أو جنس مسرحى جديد ابتكره **توفيق الجبالى**، أكثر من كونه عملا مسرحيا معينا. أقول أكثر من كونه عملا مسرحيا معينا لأنه بالفعل أكثر من عمل، وكل عمل من هذه الأعمال العديدة جدير بالاحتفاء والدراسة فهذه هى الحلقة العاشرة من هذا العمل المتعدد الحلقات، الذى تعتبر كل حلقة فيه عملا مستقلا برغم انضوائها جميعا تحت هذا الاسم الذى يوشك هنا أن يكون شارة تجنيسية أكثر من كونه اسما لعمل مسرحى محدد. وهذا الالتباس فى التسمية مقصود فى تصورى لأن المسرح لا يرقم عروضه، فلا يسميها مثلا «كلام الليل ١» أو «كلام الليل ٣» أو «كلام الليل ٩» إلخ فـ «كلام الليل» عنده واحد ومتجدد أبدا، فيه من الثبات قدر ما فيه من التغير والحركة. لأن الصيغة التى يتجلى فيها تسمح بهذا التجدد اللانهائى الذى يبتعث فى الذاكرة الجمعية كل ميراثها القديم عن كلام الليل المدهون بالزيد، والذى إذا طلعت عليه شمس النهار ساح، وكلام الليل هنا هو رديف المسرح وجوهره معا لأن المسرح لا يقدم عروضه إلا ليلا، وقد اعتدنا أن نتعامل معه كما نتعامل مع كل توهيمات الليل الثابتة فى ثقافتنا ولذلك فإن **توفيق الجبالى** يطلق هذا الاسم الواحد المتكرر على كل المسرحيات التى من بينها المسرحية التي عرضت على مسرح معهد العالم العربى بباريس وهى المسرحية العاشرة فى هذه السلسلة المتميزة من العروض المسرحية التى بداها عشية حرب الخليج عام ١٩٩١، واستجابة لكابوسها الرهيب فقد أطاحت هذه الحرب بالكثير من الثوابت والأوهام القديمة فتخلقت فى بوتقة هذه الإطاحة بنية هذا العمل المتميزة، وهى البنية التى أتاحت **لتوفيق الجبالى** أن يخلق هذا الجنس المسرحى الجديد، الذى يقف بين مسرح العبث، وكوميديا الأنماط الشعبية، والمسرح السياسى، ومسرح الإثارة والتحريض. يستفيد من هذه الصيغ المسرحية مجتمعة لا ليحاكيها، أو يعيد خلقها، وإنما ليتجاوزها وليخلق بعد هضمه لآلياتها ولدوافع صيغها المسرحية المتعددة مسرحه الخاص الذى يبدع بنية مسرحية مستقلة عن الواقع الذى تصدر عنه وتتوجه إليه، بحيث يمكنها استقلالها ذاك من إرهاف علاقتها معه من ناحية، وخلق تناظرها الحساس مع بنيته العميقة

ARCHIVE

من ناحية أخرى، فقد تجاوزت صيغة «كلام الليل» المسرحية مسرح الإسقاط السياسى بترميزاته المفضوحة، وتخطت مباشرة مسرح الإثارة والتحريض وإن ابتعثت وظيفته الأساسية بشكل جديد، واستبطنت شعرية مسرح العبث المسرحية بعد أن وشحتها برداء واقعى أو أغرقتها فى خضم المبالغات اليومية واستطاعت من خلال هذا كله أن تقيم تناظرها مع بنية الواقع العميقة التى تبدد من أفقها أى منطق تعاقبى واضح، وسيطرت عليها النزعات العبثية.

ففى واقع يعانى من فقدان المشروع الجمعى ووضوح الرؤية لا يمكن للمسرح أن يطرح قصصا متماسكة لها بداية ووسط ونهاية. وفى واقع فقد تماسكه القديم، وتخلى عن حلمه القومى وامتلأ بالصراعات العربية كان على المسرح أن يعود إلى البنية الأبيسودية التى يؤكد انفصال كل إبيسود فيها عن الآخر هذا الواقع العبثى الذى يتصارع فيه الأخرة ويتصالحون فى الوقت نفسه مع الأعداء. وتطرح جدلية علاقة التجاورات فيها جمالية جديدة هى أكثر الجماليات المسرحية تعبيرا عن هذا الواقع الغريب، وتساوقا مع جماليات الحساسية الجديدة ورؤى ما بعد الحداثة فى الوقت نفسه. فالتناظر وليس الانعكاس أو المشابهة هو سر علاقة هذه الجماليات الجديدة مع الواقع. ولذلك يقدم **توفيق الجبالى** مسرحيته فى برنامج العرض المطبوع بهذا التقديم المهم الذى ينفى أى تماه بين النص والواقع: «كلام الليل هى فسحة حرة خارج الزمن والحصر. نترجم فيها ما لايترجم إلى لغة، ونرسم فيها ما لا يشاهد بالعين المجردة. كلام الليل هى خيالنا المفتون حين ننصب له فخ التلبس بالفكرة، لينطلق على هوى استمتاعنا باللحظة الحرجة التى نفك فيها كلمات السر، ونفتح الأبواب الخفية فى وعينا وضوابطنا وبعض طلاسمنا، علنا نستروح ردحا من الزمن من ثقل ما قد يحمل على البشرية من محن ومضايقات. ولأننا لسنا تجار سلع مغشوشة فى سوق التهريب، فإن أى إسقاط على أشخاص أو أوضاع أو دلالات أو حوادث ذاتية هو للأسف من محض الهذيان والغرور وإن أية نية دنيئة لحشر مرامى هذا العمل فى بوتقة السوقية، هى فهم بليد للفن، وتقليص لخيال الفنان وسموه». وهو تقديم يستخدم، كالفن نفسه، لغة الأضداد ليفتح العمل الفنى على أوسع أفق تأويلى ممكن، وليطرحه فى ساحة الدلالات الثرية المتراكبة التى يفقرها أى تأويل أحادى، ناهيك عن الإسقاطات المباشرة. فتلقى هذا العمل الفنى بهذه الطريقة التى لا يتخلى فيها الفن عن سمة أساسية من سماته وهى اللعب والإمتاع من شروط تكشف دلالاته للمشاهد الجاد، وتفتح ثماره الشهية لذلك الذى يقدر متعة الفن، ويدرك أنها تتجاوز مباشرة المقولات.

وإذا كنت قد شاهدت عددا من حلقات أو بالأحرى مسرحيات (كلام الليل) السابقة مصورة على شرائط ڤيديو فإن هذه هى المرة الأولى التى أشاهد فيها هذا العمل المسرحى الفذ معروضا على خشبة المسرح،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فأخذت بما فيه من براعة وشاعرية وحرفية مسرحية عالية. لأن تصميم المشهد المسرحى وهو جزء لا يتجزأ من العمل المسرحى ذاته (ولذلك فقد شارك فيه ما يسترو هذا الفريق المسرحى الموهوب الفنان التونسى القدير **توفيق الجبالى** مع مصمم المناظر قيس رستم) يقدم بنيته الانسيابية المرنة للمتفرج منذ اللحظات الأولى. لأن المشهد ينهض على استخدام الستائر المزدوجة، لا الستائر العادية، وإنما الستائر المعدنية المعروفة باسم الحصيرة الألومنيوم المتحركة التى تتحكم بدرجة ميل شرائطها فى مقدار شفافية الستارة وإعتامها، والتى يشكل استخدامها أحد العناصر الأساسية فى لغة هذا العرض المسرحى الذى يدرك من الوهلة الأولى أن درجات وضوح الحقيقة متفاوتة، كما أنها نادرا ما تتبدى لنا بلالثام، أو بلا درجة معينة من العتامة والالتباس، وهذا هو جوهر إحدى مقولات بودريار الأساسية عن عالم ما بعد الحداثة الذى تلعب فيه الصورة، باعتبارها المرشح الذى يمر عبره فهمنا للواقع وتصورنا له، دورا لا يقل أهمية عن دور الواقع إن لم يتفوق عليه. ومن هنا حرص **توفيق الجبالى** على اللعب بدرجات وضوح المشهد المسرحى والتباسه من خلال الاستخدام الحركى الفعال لهذه الستائر المزدوجة التى تحيط بالمشهد المسرحى من ثلاث جهات، بينما الحائط الرابع، وهو خلفية المسرح هو الحائط الوحيد الصلب. ومن هنا يقدم لنا **الجبالى** مفهوما جديدا ومفارقا لمفهوم الحائط الرابع التقليدى، لأن حوائط المسرح الشفيفة التى نبصر العرض من خلالها هى هذه الستائر المزدوجة، التى تدور بعض أحداث المشهد بين طبقتيها. ويؤكد الاستخدام الحاذق للإضاءة دور هذا المشهد المسرحى الخلاق. وحتى لا يفوت المشاهد الانتباه إلى دور الإضاءة ذاك، فإن العرض يبدأ فى ظلام دامس تتحرك فيه الشخصيات بكشفات الضوء التى يحملها كل ممثل فى يده. ثم تؤكدها مرة أخرى لعبة الفوانيس فى مشهد تال، تعقبها ألعاب أخرى للإضاءة تؤكد دورها المحسوب فى تشكيل الرؤى وتبديل الدلالات وتساعدها فى ذلك الأقنعة والخيالات التى يؤكد إعدامها فى المشهد الأول بعثها من جديد فى خيال المشاهد، أو تدريبه على لعبة الأقنعة المتعددة والمتغايرة التى تدخل فيها الشخصيات وتخرج منها طوال الوقت. فالعرض يعتمد بدرجة أساسية على المهارات الفائقة لفريق الممثلين الكبار **محمود الأرناؤوط ورءوف بن عمر وكمال التواتى**، وبالطبع ساحر العمل ومايسترو الإيقاع الرئيسى فيه **توفيق الجبالى** نفسه الذى تتعدد أدواره فيه وتتنوع مواهبه. ذلك لأن هؤلاء الممثلين الأربعة الكبار يقومون بالعديد من الأدوار فى العرض يدخل كل منهم تحت جلد شخصية لينفضها عنه بعد لحظات، ويتلبس أخرى بنفس المهارة والإقناع، ثم ما يلبث أن يخلعها كما يخلع المرء قفازه ليدخل من جديد فى شخصية رابعة وهكذا وهذا التعدد فى الأدوار ليس مجرد حيلة مسرحية فى هذا العمل الجميل، ولكنه سمة أساسية من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سماته التى تؤكد طابع اللعب فى الفن، ووجود الممثل الدائم وراء تلك التجليات المتعددة له. فحضور الممثل الباهر أحد وسائل إبراز الفنى فى العمل وتأكيد استقلاليته.

ويتفتح لنا العرض من خلال ذلك المنهج الذى يسميه كينيث بيرك بالتتابع الكيفى حيث لا تنهض العلاقات بين المشاهد على التسلسل السببى بتتابعه المنطقى، وإنما على التجاور الجدلى بين المتغايرات والخصائص الكيفية المختلفة. فيتخلق من خلالها هذا التتابع الكيفى الذى ينسج عبره العمل حالة قادرة على بلورة عالمه الموازى لعالم الواقع والقادر على الحوار معه من منطق الندية، وأحيانا من منطلق تفوق الفنى على الواقعى وتجاوزه إياه. ويخضع هذا التتابع الكيفى لإيقاع بالغ الدقة والحساسية، فضبط الإيقاع من أهم أسرار الفن المسرحى الجيد، حيث تتراكم فى (كلام الليل) المشاهد فى نوع من الكريشيندو الذى يبلغ ذروة من التوتر، سرعان ما تتيح للعرض أن يسكب عليها «دشا» هادئا من الرقص الإيقاعى الذى يساعد المشاهد على التقاط أنفاسه، حتى يبدأ الإيقاع بعدها حثيثا ثم يتصاعد من جديد فى كريشيندو آخر وهكذا ومن هنا تلعب الرقصات دور علامات الترقيم فى هذا العمل المسرحى الشيق. كما تلعب المراوحة بين الواقعى والعبثى دور منطق العلاقات السياقية فى تشكيل جمله المسرحية أو بالأحرى مشاهده واسكتشاته الإبيسودية الشيقة. وهى جمل تتراوح بين الاهتمام باليومى والعادى فى حياة المجتمع التونسى، والسخرية من الممارسات والأنماط السلوكية الشائعة من التنطع فى المحادثات التليفونية، إلى تدخين الأراجيل، إلى ذيوع السلوك الطفلى وغياب العقل وسيطرة الخرافة وغير ذلك من التصرفات السلوكية الشائعة؛ والوعى بطبيعة العلاقة المعقدة بين العرب والغرب بكل ما فيها من توترات الجدل بين «الأنا» و «الآخر» ومن مشاعر الضعة والتفوق، والعنصرية والاضطهاد؛ والاهتمام بقضايا العصر السياسية، من حرب الخليج حتى حرب البوسنة والشيشان؛ وبالمخاوف المستمرة من مرض «الإيدز» أو «السيدا» كما يسميه أشقاؤنا فى المغرب العربى الكبير، حتى الخوف مما هو أدهى وأمر؛ ومن الوعى بأن الإنسان هو الرأسمال العربى الأساسى الذى يصدره للعالم، فلا يلقى فيه إلا صنوف الإهانة والدمار، فمن لا يحظى بالتقدير فى مجتمعه لا يسعى الآخرون إلى احترامه، مهما كانت أهمية إسهامه فى مجتمعاتهم؛ وبكل الإشكاليات المتعلقة بهذا الوعى الشقى، وإدراك مدى التخلف العربى وآثار ذلك على نفسية الإنسان وتكوينه ورؤيته لنفسه وللعالم من حوله وحتى الأوضاع السياسية المألوفة فى الوطن العربى حيث تتسع الفجوة بين الشعار والواقع، ويستشرى الفساد، وينتفى العدل، ويسيطر القهر، ويصبح الحديث عن حقوق الإنسان نوعا من التنطع أو المماحكات اللفظية أو المنطقية المتنوعة بالمفارقات الساخرة. لكن هذا كله ليس إلا الإطار الذى تتخلق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبره تلك البنية المسرحية والجمالية المعقدة التى تسعى إلى إمتاع العين والعقل معا. وتتوجه إلى عقل المشاهد من خلال إشباع أحاسيسه البصرية والسمعية وترقية حاسته الجمالية وتحيل تناقضات بنيتها المسرحية، ومفارقات اسكتشاتها الدرامية، إلى ساحة لتدريبه على الكشف عن التناقضات التى يمر بها الواقع الذى يعيش فيه فيعود إلى هذا الواقع وقد تسلح بقدرة الفن الكاشفة من ناحية، واكتسب من خلال طاقته الترويحية العذبة قدرات جديدة على التعامل مع هذا الواقع بفعالية وحساسية جديدين. وتطلق عنان الخيال ليبرهن جموحه على مافى طاقة الإنسان العربى من إبداع برغم الظروف الباهظة التى يعانيها. وليخلق لنا من خلال جمحاته الساحرة عاملا جديدا، أو مراة مغايرة يحدق فيها المشاهد لا ليرى نفسه، أو يتأمل وجه واقعه الطافح بالبثور، وإنما ليكتشف أن فى عمق الأعماق منه كائن آخر يطالب بإطلاق قيوده، وتحرير طاقاته، حتى يصبح المستقبل مغايرا لهذا الزمن العربى الردىء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أ . م

شعراء «مهرجان دودج» الأمريكيون

تطرّقت فى أكثر من رسالة إلى موضوع أو بالأحرى سؤال «هل يهمّ الشعر؟»، وتناولت فى الرّد على هذا السؤال آراء نقّاد وأكاديميين وربّما أيضاً شعراء أمريكيين باعتبار أنّ شاغلى هو الشعر الأمريكى المعاصر. وليعذرنى القارئ إذا كنت قد تجنّبت عن عمد استخدام كلمة الحداثى التى ابتذلت للأسف، ابتذلت على أيدى النّقاد العرب بعد أن أصبحت رداء جاهزاً لكلّ مخلوق شائه. وعذرى فى ذلك أيضًا أنّ الشعر الأمريكى «الحداثى»، بالمعنى الذى يفهمه صائغو هذا المصطلح ليس بالشعر المتجانس، أى لا يعبّر عن حركة بعينها، ولكنه يضم اتجاهات وأساليب مختلفة اختلاف ميول ورؤى وتجارب الشعراء أنفسهم. ويكفى القول أن الشعراء الذين يحتلّون قمة الحداثة قد تجاوزوا مسألة الشكل الذى مثّل فى مطلع هذا القرن، والذى أوشك على الانصرام، التمرّد على الموروث. فمعظمهم يكتب شعرًا موزوناً، ولايخشون أحيانًا أن يستخدموا القافية إذا دعت الضرورة الموسيقية إلى ذلك. كما أنهم لايخشون كتابة «قصيدة النثر» لأسباب ذاتية وموضوعية تتطلبها التجربة موضوع القصيدة.

كما تناولت من قبل ظاهرة إقبال الأمريكيين على الاستماع إلى الشعر برغم انحسار القراء الذين يشترون كتب الشعر، ومن بينها كتب نفس الشعراء الذين يسعون إلى الاستماع إلى قصائدهم المقروءة فى المقاهى والليالى الشعرية التى تُنظم فى الكنائس ودور الثقافة والمسارح الخاصة. وأعود اليوم إلى هذه الظاهرة لأتناولها بشىء من التفصيل، وأخصّ بالذكر مهرجان دودج Dodge للشعر الذى يقام كلّ سنتين، بينالى، فى قرية واترلو التاريخية فى ولاية نيوجرسى. وتقوم مؤسسة چيرالدين ر. دودج بتنظيم هذا المهرجان الذى يحضره الاف من

محبّى الشعر الذين يفدون إليه من مختلف الولايات، من أقصى الشمال إلى أقصى الجنوب.

ولايتّجشم محبّو الشعر مشقة السفر، ومنهم من تستغرق رحلته الجوية أكثر من خمس ساعات، إذا كان قادماً من جنوب كاليفورنيا للاستماع فقط إلى شعرائه الأثيرين الذين يتمتّعون بشهرة قومية، ولكنهم يسعون أيضاً إلى الاستماع إلى شعراء جدد لايعرفون عنهم شيئاً، على أمل توسيع وإثراء معرفتهم وذائقتهم الشعريتين. وهى مغامرة فى حدّ ذاتها تستحقّ القيام بها.

وقد عدت إلى الحديث عن هذا المهرجان بالذات بعد أن شاهدت عدداً من أحداثه التى سجّلتها شبكة التليفزيون العامة غير التجارية وأذاعتها فى حلقات من إعداد بيل موييرز، وهو معلّق تليفزيونى يعنى بشئون وقضايا الفكر والثقافة بصورة عامة ومن أشهر مؤلّفاته كتاب «الشفاء والعقل»، وأخيرًا كتاب «لغة الحياة» الذى ضمنه حواراته مع أبرز شعراء مهرجان «دودج» الأخير التى شاهدت عدداً منها وسجلتها بالڤيديو أيضًا».

لقد اعتبرت صحيفة نيويورك تايمز مهرجان دودج الأخير بمثابة خلاصة لبعث الشعر على المسرح العام. وقالت الصحيفة أن القراءات الشعرية التى كانت ذات يوم العلامة التجارية لجيل «البيت» Beat قد خرجت من المقاهى المدخنة لتصبح عنصراً أساسياً لمشهد البلد الثقافى. إن «عروض» الشعر تُقام فى أكثر من ١٥٠ مكانًا فى منطقة نيويورك وحدها. وفى مقهى الشعراء النيويوريكانيين (النيويوركى البورتوريكانى) فى الإيست ڤيليج، يقوم الجمهور بتقييم العرض أو الأداء، مثل «القضاة الأوليمبيين». لكن نهضة الشعر العام تنسحب على نطاق البلد.

وتقوم شركة «إليوت باى بوك» Elliot Bay Book بتنظيم ستين قراءة شعرية فى السنة. ومن بين القراءات المتعددة فى كاليفورنيا الجنوبية، قراءات فى ڤان نيوز، حيث يجتمع جمهور تتجاوز أعمارهم الستين ليتبادلوا بالشعر قصص كفاحهم اليومى. وفى مقاطعة برجن، بنيوجرسى، يقرأ شعراء فى سنّ الثمانين والتسعين وآخرون فى الثانية عشرة من العمر قصائد بعضهم البعض فى برنامج يُسمّى «البهجة». ويقول «مُتن برجن» «يتعلّم أحدهم من الآخر تجاربهم المشتركة - وتشمل ضغط الأقران، وأمراض المجتمع، وفقدان حيوانٍ أليف، والطبيعة والحرّية والسياسات.»

وقد تُعززت هذه النهضة الشعرية، وإن كنت أميل إلى تسميتها بـ «الشّعبية الشعرية»، بدخول شبكة التليفزيون «الشبابية» MTV التى تختّص بأغانى «البوب» وتبّث إرسالها على نطاق العالم ربما فى ذلك مصر، إلى المعمعة. فقد نّظمت حملة من أفلام الڤيديو للشعر السياسى لمغنية «الروك» باتى سميث، والشاعر ت. كوراجيسان بويل اللذين قرأ قصائدهما لمئات من المعجبين فى حديقة «سنترال پارك» ويخشى البعض أمام زحف الشعر إلى الفضاء الأدائى أو الأستعراضى - وقد شاهدت قراءات غلبت عليها أصوات وإيقاعات الآلات الموسيقية - «أن تختفى الحدود المراوغة بين الأدب والموسيقى، وبين الترفيه والفن»، مما قد يحّط بشأن أشكال الفن.

ويتساءل موييرز.. إيملى ديكنسون على شاشة إم تى ڤى ؟ ت. س. إليوت يؤدى الـ «راپ»؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويجيب على التساؤل.. لتطمئن قلوبكم، إن الشعر التقليدى آمن، لكن كل عصر يدعو شعراء جدداً ليبتكروا أشكالا جديدة، وعصرنا ليس استثناء وقراءة الشعر المعاصر، مثل مهرجان دودج، مسرح تنخرط فيه أصوات جديدة فى حوار ديمقراطى. وقد جاهرت شخصية أدبية مرموقة مثل الشاعرة أدريين ريتش بمخاوفها إزاء نفى الشعر إلى الهوامش، «مكدسًا داخل المدارس، وداخل الجامعات». وهى تعتبر النفى بمثابة شكلٍ للرقابة «يتضافر مع موقف من السياسات، وهو أن المواطن العادى، الأمريكى العادى لايستطيع أن يفهم الشعر، كما أنه لايستطيع أن يفهم السياسات، وأن كليهما من شأن الخبراء» وقد أعادت القراءات الشعر إلى الناس.

ويعتقد موريز أن الشعر خبر أو نبأ - خبر عن الذهن، وخبر عن القلب - وفى قراءته والاستماع له، ينصهر الشاعر والجمهور. الغرباء يتلاقون لكّن الروح الجمعية تنبثق، وهى التجربة المشتركة للتواجد عندما يكشف الشعر عن حياة بعينها لتكون كل حياة - حياتى، وحياتك، أنت وأنا ونحن. وهذا لايحدث على شبكة «إنترنت» فى المجال الألكترونى؛ فمجرّد إرسال المعلومات أو المعرفة من بعيد بين أطراف ذوى اهتمامات مشتركة هو بطبيعة الحال اتصال، لكن مايحدث فى القراءات الشعرية هو تواصل.

وقد بدأ كتاب «لغة الحياة» بسلسلة من التسجيلات التى أذاعتها شبكة التليفزيون العام PBs سنة ١٩٨٩ باسم «قوة الكلمة» والتى حاول فيها بيل موريز، وداڤيد جروبين، تقديم الأصوات الشعرية المتنوعة التى استمعا إليها فى مهرجانات دودج للشعر، بما فيها الشاعر كونيتز (أرقص/ لبهجة البقاء/ فى حافة الطريق). وأضيف إلى هؤلاء الشعراء آخرون من سلسلة برامج «حياة معاً»، دونالد هال وچين كينيون، وريتا دوف، الشاعرة المتوّجة، وسلسلة «لغة الحياة» التى أذاعتها شبكة التليفزيون للمرة الأولى فى صيف ١٩٩٥. وكان الغرض من السلسلة الأخيرة هو الكشف عن كيف يواصل الخطاب الديمقراطى الأتساع والإثراء بواسطة أصوات متنوعة، وإبراز ينابيع الشعر الكامنة فى كل مخلوق بشرى، مهما كانت مخفوته ومكتومة، التى يمكنها أن تضىء درب الحياة.

ويؤمن بيل موريز وكُل من أسهم معه فى إعداد برامجه التليفزيونية وكتاب «لغة الحياة» بقول أدريين ريتش، فى كتابها ماالذى عُثر عليه هناك» - (لقد كنت أعرف، كنت أعرف منذ زمنٍ بعيد، كيف يستطيع الشعر أن يفتح غرف الإمكانية المغلقة ويعيد المناطق الميتة إلى الشعور ويعيد شحن الرغبة. وبرغم الظروف بشكل عام، كان يبدو لى أن الشعر فى الولايات المتحدة لم يكن فى يومٍ من الأيام أكثر تنوعاً وثراء فى وعده وفى عطاياه المحقّقة)..

ولّما كان هدفى من تقديم كتاب «لغة الحياة» هو تقديم أكبر عددٍ ممكن من الأصوات الشعرية التى تتردّد حالياً فى فضاء الشعر الأمريكى، سواء كان أصحابها من الشعراء البارزين أو البازغين، فسوف أقّدم فى هذه الرسالة شاعراً معروفاً، وأحاول فى رسائل قادمة، بإذن الله، أن أنتقى، بقدر الإمكان، تشكيلة من الأصوات الشعرية المتميّزة التى لفتت إليها الأنظار فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المحافل والأحداث الشعرية فى التسعينيات، إلى جانب بعض الراسخين الذين ينتمون إلى اكاديمية الشعراء الأمريكيين، على أساس التميّز فقط وليس مجرّد الشهرة.

وشاعرنا الأول هو روبرت بلاى Robert Bly، وهو ايضًا مترجم وناقد ساعد فى أن يربط الناس حياتهم العاطفية بالشعر. ومنذ الستينيات عندما أشرف على تنظيم حركة «الشعراء ضد حرب ڤيتنام» وحتى الثمانينيات، عندما ساعد فى تحديد حركة الرجال، كان يؤكد على الشعر كقوة أخلاقية فى الشئون العامة وكعامل شفاء للحياة الفردية. ويعتبر «بلاى» بابلو نيرودا أعظم شاعر عرفته الأمريكتان الشمالية والجنوبية منذ والت ويتمان.

ويعتقد «بلاى» أن تعدد تجارب الشعراء المتأثرة بالنوع والجنس والعرقية له جانبان. الأول يؤدّى إلى الترحيب بهذا الشعر الجديد، وهو جانب مناسب. ويؤدى الجانب الثانى إلى كراهية التقليد القديم، وهو جانب ينذر بالشؤم. وتقول أن بابلو نيرودا، على سبيل المثال، كتب شعرًا حوشياً، لكن علاقته بالتقليد كانت قوية للغاية. ومادام الصوت أصيلاً، ومادام يأتى من جزء أصيل من الثقافة، يكفى هذا للشعر. لكن الشعر يتطلب العديد من سنوات العناء لفهم ماهو الصوت الطبيعى، لا الصوت الخطابى، بل الصوت الهادئ بصورة طبيعية.

«وقد عانى بيل ستافورد الكثير من أجل ذلك. وعندما بدأت أدرك ماكان بيل ستافورد يفعله شعرت بمدى اختلافنا لأننى تدرّبت على نيرودا وكتبت شعرًا سياسياً كثيراً - وخاصة الكثير من الشعر المعادى للحرب خلال فترة فيتنام - وعلى نحو ما، كان هذا الشعر من الشعر الذى يزعق فوق رءوس أولئك المحيطين بنا لتجميع الناس هناك. لكن مافعله بيل دائماً، وكثير من الآخرين ايضاً، هو التحدّث بلغة عامية تنفذ إلى القلب مباشرة. لذا ينبغى أن أقول أن هذا هو ماأحاول أن افعله كثيراً فى الآونة الأخيرة أيضاً.

ويضيف روبرت بلاى، الذى لم يتحرج من الاعتراف بتأثره مؤخراً وهو لايزال فى أوج تألقه بشاعر معاصر آخر، أن بيل ستافورد - الذى توفى منذ أكثر من عام - كان يكتب قصيدة كل يوم - ومن ثم فقد ضاق ذرعاً بالادلاء بأحاديث وإلقاء المحاضرات وقرر أن يبقى فى البيت ويلوذ بالفراش ويكتب قصيدة كل يوم على غرار بيل ستافورد.

وكان ستافورد يلتقط أول شىء يحدث له خلال اليوم - سواء كان شخصاً ما مارس رياضة الجرى ماراً بمنزله او شيئاً فكّر فيه - كخيط يبدأ به، ثم يُحاول أن يتبع ذلك الخيط.

وقد اعتقد ستافورد أن الخيط الذى يُقتفى على نحوٍ جيّد سوف يؤدى بك إلى محور الكون، حيث لايوجد فرق بين الليل والنهار ولافرق بين الرجل والمرأة، ولافرق بين الخير والشرّ. وكان يسمّى هذه التجربة باقتفاء الخيط. وقد ولع روبرت بلاى بها.

والتقط بيل موبرز هذا الخيط بدوره وسأله عن الفكرة أو الشىء الذى أوحى له بقصيدة «الشخص الثالث»

رجل وامرأة يجلسان جنباً الى جنب، ولايتطلعان فى هذه اللحظة الى أن يصبحا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اكبر سنّا، او اصغر سنّا، ولا ان يولدا فى اىّ بلدٍ آخر، او اى زمن آخر، او اىّ مكان آخر.

انهما قائمان بان يكونا حيث هما موجودان، يتحدّثان او لا يتحدّثان انفاسهما مما تقذيان شخصًا لا نعرفه.

الرجل يرى الطريقة التى تتحرّك بها اصابعه؟

وهو يرى يديها تمسكان بكتاب تقدّمه له.

وهما يطيعان شخصاً ثالثاً يشاركانه معاً.

وقد تعهّدا بان يحبّا ذلك الشخص.

ربما تاتى الشيخوخة، ربما تاتى الفرقة، سوف ياتى الموت.

رجل وامراة يجلسان جنبا الى جنبه.

وبينما يتنفّسان يقذيان شخصًا ما لانعرفه

شخص نعلم به ولم نره ابداً.

...

يقول الشاعر انه كان على متن طائرة مع زوجته روث فى طريقهما إلى «مؤتمر تأمّل» فى كنساس، وكانت وجهتهما على نحو جزءاً من القصيدة. ولكنه لايعرف على وجه التحديد ذلك الشخص الذى شعرا بوجوده معاً. إلاّ انه يعتقد أن هذه الرؤيا تحدث عندما يكون شخصان لصيقين. وكأن شخصاً ثالثاً يجىء من العالم الخفّى ويسير معهما. وإليوت يذكر فى قصيدة «الأرض الخراب» كيف شعر «شاكلتون» وصديقه، عندما كانا يسيران نحو القطب الجنوبى، أن شخصاً ثالثاً كان يسير بالقرب منهما وقد بعث «بلاى» بقصيدته إلى صديقه «جالواى كينل» على أثر كتابتها كما إعتاد ان يفعل دائمًا وكان قد كتب أحد ابياتها فى الأصل «ربما تأتى الشيخوخة، ربما تأتى الغرفة، ربّما يأتى الموت. «فسأله كينل ماالذى تعنيه بقولك «ربما يأتى الموت؟» فردّ على الفور «أوكاى. أوكاى» وغيّرها إلى «وسوف يأتى الموت»

وذات يوم أبان الخريف شعر بلاى بالوحدة فاستقل سيارته واتجه شمالاً نحو كندا، حيث كان يعرف انه سيكون أشدّ وحشة. وتوقف فى الليل ليقضى ليلته فى نُزل صغير فى مينسوتا الشمالية. وفى تلك الليلة شهد حلماً أوحى له بهذه القصيدة:

حلم اطفالٍ متخلّفين

فى ذلك العصر كنت اصيد وهدى

ريح عاتية، بعض المياه تنسرب الى مؤخرة الزورق.

كنت بعيداً عن البيت.

وفيما بعد استيقظت عدة مرات على اصوات اوز.

حلمت انى شاهدت اطفالاً متخلّفين يلعبون، وقد اقتربته واحدة.

ومدّرستها، وجه طلق، وشعر فاتح.

ولأول مرة نسيت مسافتى،

واخذتها فى ذراعى وحملتها.

وبينما كنت استيقظ، شعرت كيف كنت وحيداً

ومشيت على المرفا.

ورحت اصطاد وهدى فى الشمال البعيد.

وعندما فكر فى القصيدة فيما بعد أدرك بلاى كيف يتعامل الناس

وخاصة فى مرحلة الدراسة الثانوية بخَسة مع أقرانهم المتخلفين أو المعوّقين الأمر الذى يفرض العزلة عليهم. ويقول أن من بين محاسن الدخول فى الشيخوخة أن يجد المرء الفرصة لكى يرّحب بعودة هؤلاء المتخلفين عقليًا، أو ذوى الذكاء المحدود. والحلم يعيدهم؛ «وقد شعرت أن فى داخلى أطفالاً معوّقين . وأن أحدهم كان يقترُب منّى، ولكنى دُهشت لأن كّل تلك الأجزاء أو الكائنات المنفية كان لها مُدرسة! وكان ذلك شيئًا رائعاً على نحوٍ ما».

ولكن روبرت بلاى لايستطيع مع ذلك أن يعّرف أو يفسّر الحافز الذى يدفع الشاعر إلى استخلاص حقيقة تجربة ما. وقد سأله بعض الطلبة كيف بدأ كتابة الشعر، فلم يعرف كيف يرّد عليهم. ثم قال «حسناً، لقد وقعت فى حّب امرأة كانت تكتب الشعر فحاولت أن اكتب بعض الشعر لأحوز إعجابها. وقد دُهشت عندما رأيت شيئاً على الصفحة لم أكن أقصد كتابته عليها. وكأن لدينا شخصاً يجيد عمله، وهذا الشخص لا غبار عليه، فهو يجتاز الامتحانات. ولكن لدينا أيضًا شخص آخر أشّد ذكاء وأكثر حكمة ولباقة. وهذا الشخص سوف يزّج صورة وقت الكتابة. وقد أدهشنى أن أرى ذلك الشخص - الذى لم أكن أعرفه حقيقة - يحضر على الصفحة ويخّط شيئاً لم أكن حقيقة أعتزم قوله.

ويضيف «أعتقد أن كتابة الشعر هى الاعتراف بأن لديك هذين الشخصين داخلك، وكّل يوم تحّدد وقتاً لتصاحب الشخص اللبق، الذى يملك أفكاراً بسيطة مدهشة، والذى ربما كان على صلة بالأطفال المعوّقين، الذين يمكنهم أن يقولوا أشياء مدهشة. إن الغرض من قيام بيل ستافورد بكتابة قصيدة يومياً هو فتح القصيدة لهذا الشخص.

«وفضلاً عن ذلك، فعندما تكتب قصيدة كّل يوم، لاتستطيع أن تكتب دائماً من جانبك الأفضل - ولكنك تستطيع ذلك إذا كتبت قصيدة واحدة فى الأسبوع - أمّا إذا كنت تكتب قصيدة يومياً، فلن تعرف ماالذى سوف يحدث».

ويتساءل بيل موريز كيف يضمن الشاعر الذى يكتب قصيدة يومياً أن تكون جميع قصائده جيدة. ويرّد بلاى على لسان ستافورد الذى وُجه إليه نفس السؤال وإن كانت صياغته مختلفة. فقد سئل «إذا كنت تكتب قصيدة يومياً فماذا تفعل إذا لم تكن فى حالة جيدة ذات يوم؟ وكان رّده «كّل ماافعله هو أن أخفض مستوى معاييرى» ويعتقد بلاى أن هذا الرّد هو أكثر شىء قيل عن الشعر فائدة خلال أربعين سنة!

وتفسيراً لهذا الرأى يقول روبرت بلاى أن الهدف فى الكتابة - وليس فى النشر - هو أن تتجّنب الأنا العليا التى ستقول، «تلك الصورة كانت بشعة. توقف هنا فوراً» ويضيف أن الشاعر بيل ستافورد يعتقد أن المرء يحتاج إلى أن يتبّنى موقف الشمول. ومن المهم عند كتابة قصيدة أن تكون مضيفاً جيداً - فتسمح بدخول أى شئ يظهر وبطبيعة الحال، ربما تكتب عندئذ كثيراً من القصائد السيئة. فماذا يهم؟ إن القصيدة السيئة هى مجّرد مجموعة كلمات. وفى وسعك أن تسمح بحدوث ذلك. ولست فى حاجة إلى نشرها. وكان ستافورد يقول دائمًا «إذا كان الجميع لديهم معايير على نفس انخفاض معاييرى، لما عانى كاتب من فترات «الصدأ» أبداً. وقد حرص بلاى على أن ينفى تهمة تدنّى معايير ستانفورد فاتهمه بالخداع، وليس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالتواضع، مؤكداً أن معاييره ذات مستوٍ عالٍ فى النهاية.

وعن أوّل قصيدة مَست مشاعره وشعر أنها تتحدّث إليه، يقول روبرت بلاى أنه، عندما كان طالباً مستجداً بكلية سان أولاف، وقع أثناء مطالعته بالمكتبة على المقطع السادس من قصيدة والت ويتمان «أغنية نفسى» الذى يبدأ: «قال طفل ماهو العُشب؟ وقد حمله إلىّ بيدين مملوتين».

ويقول أن وتيمان يعترف أنه لايعرف عن طبيعة العشب أكثر مما يعرفه الطفل، ويشرع فى التخمين قليلاً. فهو يمكن أن يكون «منديل الرّب... وقد سقط بتدبير». ويمكن أن يكون «مولود النبات».

ثم يقول فجأة:

أن العشب داكن للغاية بحيث لايمكن أن يكون من رءوس الأمهات العجائز البيضاء.

وهو أدكن من لحى الرجال الشيوخ حافلة اللون.

وهو داكن بحيث لا يأتى من أسطح الأفواه خفيفة الحمرة.

إنه شىء رائع! إن ويتمان يقول أن العشب داكن للغاية بحيث لايمكن أن يأتى من «رءوس الأمهات العجائز البيضاء». أوه، ثم يذهب إلى «أسطح الأفواه خفيفة الحُمرة». إنها لواحدة من أعظم الطفرات التى رأيتها على الإطلاق! وقد قرأت هذه السطور ذات يوم مؤخراً على ابنتى الكبرى، التى كانت تحمل طفلها، وقد دُهش كلانا عندما انتقل عندئذ إلى الألسن، «آه إننى أدرك بعد كُل شىء العديد من الألسن المتفوّهة...» يالها من روعة!

ويعود بلاى إلى شاعره الأثير بيل ستافورد الذى كان يعتقد أن الشعر يرقى إلى «نوع من الانتباه إلى اللغة». ويقول أن ويتمان كان قد سمع فى الحقيقة ماقاله عن أسطح الأفواه، ثم انتقل إلى الألسن.

ثم يعود إلى سؤال بيل موبرز الأصلى عما دفعه أو قاده إلى كتابة الشعر فيعيد قوله أنه وقع فى غرام امرأة كانت تكتب الشعر، ويؤكد اعتقاده بأن جميع القصائد هى قصائد حب أساساً.

ويلاحظ موبرز أنه بينما تتسمّ مقولة ستافورد عن كتابة الشعر بالعذوبة فهناك شىء من الحزن وأحياناً الغضب، وحتى الهياج والمرارة فى قصائده.

ويفسّر روبرت بلاى هذه الملاحظة بقوله أن من يحبّ الطبيعة لا يعرف الغضب الشديد، ومثال ذلك ورد سوورث Wordsworth الذى لم يكن شديد الغضب، «ولكنك عندما تعشق العدالة، كما فعل ستافورد، يختلف الأمر». ويسوق هذه الأبيات التى اختتم بها قصيدة «التفكير من أجل بيركى»، وهى فتاة منبوذة على الأرجح:

نحن نعيش فى بلد محتل،
يساء فهمه،

العدالة سوف تتطلب منّا القيام بملايين الحركات المعقّدة.

أبواق سيارات البوليس سوف تطارد بيركى، وأنتم الناعمون فى فراشكم

تستمعون طوال الليل،
بعيدون تمامًا وفى أمان.

ويؤكد الشاعر أن الغضب يظهر عندما لا يؤيد المجتمع وقادته قيم الناس الذين تحبّهم. ولهذا يمكن فهم سبب غضب، بل ومرارة قصائد ستافورد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد كتب بلاى مؤخراً قصيدة طويلة غاضبة «غضب ضدّ الأطفال» ويقول فيها:

... ...

الآباء يأخذون أطفالهم الى أعمق غابات أوريجون،

ويتركونهم هناك. وعندما يفتح الأطفال

صندوق ـ الغداء، توجد أحجار بداخله، وبذكرة تقول، افعل ما شئته

وماذا يفعل الأطفال الذين اهتدوا الى الطريق المؤدى الى البيت في ضوء القمر؟

لقد هبطت الطائرات بالفعل في سوى، الآباء في أجازة.

ان أطفالنا يعيشون في خوف في المدرسة وفي البيت.

الأم والأب لايحميان الطفل الأصغر من وحشية الأخرين،

والآباء لايريدون أن يواجهوا غضب الأطفال لأن الآباء غاضبون أيضاً.

.. ..

هذا هو الغضب الذي يصيح في الأطفال

هذا هو الغضب الذي لايمكن ارضاؤه

لأن مزيداً من قطع الفن الصينية القديمة تمرض سنوياً.

لذلك يتجه الغضب الى الداخل في آخر الأمر.

وينتهي بالشك، بالشك في النفس، وصياغة الشعر، وعشق المشاهير.

وينتهي الغضب أخيراً في برنامج الدردشة التليفزيوني في ساعة متأخرة من الليل،

عندما يخبرنا المشاهير بدون غضب أو شجن أن المشاهير وحدهم هم الطيبون، وهم وحدهم الذين يعيشون في رغد.

... ...

وقد كتب رئيس تحرير مجلة At-lantic Monthly ، الذي أرسل الشاعر إليه القصيدة، يقول له.. «لم تصل المجلة منذ عدة سنوات قصيدة اثارت قدراً كبيراً من المناقشة كما فعلت قصيدتك، ولكننا لن ننشرها.

وقد تساءل المحررون الشبان «ترى ماسبب غضب هذا الرجل؟!»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد عبدالحليم عطية

مستقبل الفكر الفلسفى العربى فى عالم متغير

تنهض (الجمعية الفلسفية العربية) ومقرها عمان عاصمة الأردن بمهمة تزداد أهمية ورسوخاً يوما بعد يوم؛ سواء من خلال مجلتها التى تضم أبحاثا فلسفية تعبر عن وضعية الفلسفة الراهنة فى الوطن العربى باللغة العربية وبلغات أخرى، أو لقاءاتها التى تجمع العاملين فى ميدان الفلسفة من كل الأقطار العربية، فى المؤتمرات التى تسعى فيها إلى طرح القضايا الأساسية الملحة التى تشغل الفكر العربى، وقد عقدت حتى الآن أربعة مؤتمرات دار أولها حول الفلسفة فى الوطن العربى اليوم . والثانى حول الفلسفة العربية: مواقف ودراسات، والثالث حول نحو فلسفة عربية معاصرة. والذى انعقد فى عمّان من الخامس والعشرين حتى الثامن والعشرين من نوفمبر ١٩٩٥، أما المؤتمر الرابع فقد دار حول (مستقبل الفكر الفلسفى العربى فى عالم متغير) والذى نتناول أعماله بالقراءة والتحليل فى هذه الرسالة.

طرحت الجمعية قضية مستقبل الفكر العربى فى عالم متغير موضوعاً للمؤتمر الرابع الذى شارك فيه عدد كبير من الأساتذة من مصر والأقطار العربية نذكر منهم: طه عبدالرحمن وسالم ياقوت وعبدالرازق الدواى من المغرب وعبدالقادر بشتة من تونس، وعبدالله إبراهيم من ليبيا، ومن سوريا صادق جلال العظم وعلاء بكرى وأحمد برقاوى ومن لبنان أحمد الأمين وعهد الأمين و نسيب نمر ومن العراق حسام الدين الألوسى وعلى حسين الجابرى ونظلة الجبورى الذين وصلوا بعد مشقة متأخرين عن افتتاح المؤتمر بسبب ما يعانونه من بشاعة الحصار الظالم وفيصل دراج من فلسطين ومن الأردن حضر كل من سلمان البدور وفهمى جدعان وطه عزمى وهشام غصيب ومحمد عواد ووليد عطارى وسحبان خليفات وأحمد ماضى رئيس الجمعية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفلسفية العربية.، ومن مصر: **محمود أمين العالم** و**حسن حنفى** وكاتب هذه الرسالة كما حضر بعض المهتمين بقضايا الفكر العربى المعاصر فى جامعات أوربية وأفريقية مثل: **مارينا ستيبنانينى** من روسيا و**إبراهيم موسى** من جنوب أفريقيا. ، وفيما يلى عرض لأهم الأبحاث المقدمة.

محمود أمين العالم (مصر) وصادق جلال (سوريا)

١ ـ تساءل **أحمد برقاوى** رئيس شعبة الفلسفة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة دمشق فى بحثه «تجربة العرب الفلسفية المعاصرة» عن أقرب الطرق إلى طبيعة البحث الفلسفى: أهو الحديث عن التجربة الفلسفية المعيشة أم الحديث عن مستقبل الفلسفة العربية فى عالم متغير؟ وهو فى تناوله التجربة الفلسفية العربية المعاصرة يسلم بوجود فلسفة عربية معاصرة مع عدم إنكار أثر الفلسفة الغربية فى الفلسفة العربية.

والفلسفة تتحدد ـ ليس فقط بمنهجها ـ بمشكلاتها وطريقة تناول هذه المشكلات. وبما أن مشكلات الفلسفة هى مشكلات عصر، أو مشكلات أمة فى عصر معين فإن المشكلات تطرح أجوبة تاريخية مرتبطة بجملة الشروط الاجتماعية ـ الاقتصادية والسياسية والأخلاقية، وبمستوى تطور الوعى والمعرفة والعلم. ويصل من ذلك إلى تأكيد الطابع القومى للفلسفة الذى لا يلغى عموميتها هذا الطابع القومى يتحدد على أساس عنصرين لا ينفصلان: واقع الأمة واللغة.

ويخصص **برقاوى** الجزء الأخير من بحثه للحديث عن «الفلسفة العربية» المعاصرة والتراث الفلسفى العربى ـ الإسلامى» وبعد أن يعرض أقوال الباحثين فى التراث ويعرض مبرراتهم المختلفة يسأل: كيف يمكن أن نفهم بروز ظاهرة العودة إلى التراث بعامة والتراث الفلسفى بخاصة؟ ويلاحظ أن معظم الكتب الأساسية التى ظهرت حول التراث قد صدرت فى فترة السبعينيات والثمانينيات وهى مرحلة ظهور الأزمة فى سيرورة الحركة القومية العربية والماركسية العربية أو ما اصطلح على تسميته بحركة التحرر العربية ـ ومن ثم تصاعدها فى الثمانينيات من هذا القرن. ويقارن بين إسهام الرواد الأوائل مثل **الأفغانى ومحمد عبده وفرح انطون**، وإسهام المعاصرين، ويرى أن تجربة الرواد هى التى تستحق صفة الثورية، ثورية بمعنى الريادة والجدة والصراع مع القديم.

٢ ـ ومن تجربة العرب الفلسفية المعاصرة التى يقدمها لنا الأستاذ السورى نتناول «مستقبل العقلانية فى العالم العربى» للدكتور **حسام الدين الألوسى**، الذى تجشم رغم السن ورغم طول الطريق البرى ـ من بغداد إلى عمان ووعورته ـ مشاق السفر ليتجاوز الحصار المفروض على العراق كما يتجاوز الخرافة والأسطورة والتفكير اللا عقلانى فى كتاباته الفلسفية وهويقصد بالعقلانية فعل التفلسف المعتمد على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العقل الحر الذى هو منبع ذاته وفيصل نفسه ومقياس رؤاه فيما يقبل أو يرفض، وبشكل عام يقصد منهج التفكير الفلسفى فى مقابل منهج التفكير الدينى. ويحاول تحديد طبيعة الطرح الدينى أو طرح الكتب المقدسة وطبيعة الطرح العقلى، من أجل بيان حدود عطائنا الفلسفى عبر عصوره حتى الوقت الحاضر. موضحاً أن الفلسفة تغلب جانب العقل فى حين أن الدين يغلب جانب الإيمان والعاطفة والشعور والوجدان. إضافة إلى أن الفكر الفلسفى تأريخى متفاعل تفاعلاً حتمياً مع التاريخ، أما التوجه الدينى فهو خارج التاريخ والزمان، ذلك أنه يستند إلى الوحى ويلغى مبدأ إعادة الصياغة والبناء والتفاعل التاريخى.

٣ ـ وهذه الدعوة إلى العقلانية التكاملية تجد صدى كبيراً فى أبحاث الأساتذة العراقيين، ومنهم **على حسين الجابرى** فى بحثه (مشكلات العقل العربى اليوم وغدا بين أسئلة معقولة وأجوبة غير معقولة).

حيث يقف عند أسئلة العقل العربى النقدى فى مواجهة أجوبة الواقع المتخلف محللا أعمال كل من: **اديب نايف، وانطون عقدس ومحمد جسوس وهشام جعيط وعبدالباسط عبدالمعطى ونديم البيطار**، موضحاً طبيعة العقلانية ودورها فى المجتمع العربى ويخلص إلى أن هؤلاء المفكرين لم يقفوا عند حدود «العقلانية» وشروطها وكيفية تحققها، بل طرحوا مسألة التواصل مع التراث واستيعاب الآخر استيعاباً واعياً واستشراف الواقع المعيش بطريقة علمية حية.

وهذا ما نجده أيضاً فى بحث نظله الجبورى الرؤية (الفلسفية العربية المعاصرة) الذى يتناول على التوالى: السؤال الفلسفى، والمستقبلية والفلسفة والرؤية الفلسفية، والحوار الفلسفى النقدى، وتقدم لنا الباحثة عدة نماذج للدراسات النقدية ـ بعضها فلسفى والآخر ادبى مكتفية بالعنوان الذى يحمل لفظة (نقد) مثل دراسة **عبدالكبير الخطيبى**: النقد المزدوج، **وحسين مروة** (دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى)، **وصلاح قنصوه** (دور المنهج العلمى فى النقد الفلسفى العربى) **وناصف نصار** (نقد المجتمع الطائفى). وفى بحثها تقدم رؤى فلسفية مستقبلية تقف فيها أمام اعمال قسطنطين زريق من سوريا (أى غد) **وناصف نصار** من لبنان (طريق الاستقلال الفلسفى).

إن التوجه القومى الذى عرضنا له يؤكد الحضور القوى للسياس فى الفلسفى فلا يمكن للفلسفة أن تبتعد عن السياسة، وهذا ما يتضح بصورة جلية فى عدد من الأبحاث نشير خاصة إلى بحثى **عبدالرزاق الدواى** من المغرب عناصر لرؤية عن الفكر الفلسفى العربى فى المستقبل) **واحمد الأمين** من لبنان (مقدمات. نحو إعادة بناء العقلية العربية).

يرى **الدواى** فى بحثه الفلسفة والخطاب حول المستقبل إن الإشكاليات التى شغل بها الفكر الفلسفى العربى تحيل كلها فى نهاية المطاف إلى مسألة الهوية وهذا ما يحلله فى الفقرة الثانية (عن الهوية الماضى والمستقبل) حيث لا يكتفى بمحاولات ربط الهوية بالماضى بل يرى إنها تتميز ببعد مستقبلى.

ويرى **الدواى** إن التفكير فى المستقبل لا يمكن أن يكون مجدياً ومثمراً إلا من خلال علاقة مقارنة بالآخر. ويقودنا خيط الأفكار السابقة إلى صلب إشكالية علاقة الفكر الفلسفى العربى بالسياسة فى المستقبل. فتلك العلاقة لن تختفى أو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتلاشى ولن تقل أهميتها. وذلك محور الفقرة الرابعة والأخيرة من بحثه التى يرى فيها أن من بين مهام الفيلسوف العربى فى هذا العصر الإسهام فى النقد الاجتماعى والبحث عن أسس جديدة لتنظيم المجتمع وصياغة المثل والأهداف، وتحديث فكرنا ومده بروح الفهم وقيم النقد والمسئولية.

تلك الأسس التى يشير إليها ويؤكد عليها **الدواى** هى «مقدمات نحو إعادة بناء العقلية العربية» عند **أحمد الأمين** الذى يحدد بحثه فى عناوين ثلاثة:

الأول: التطور التاريخى لمفهوم المجتمع المدنى فى الفكر الفلسفى الغربى والعربى.

الثانى: مسيرة الديمقراطية، وإمكان تحولها منهج فكر ومجتمع ودولة فى البلدان العربية.

الثالث: خلاصة وتوجهات.

إن حضور السياسى فى الفلسفى كان من السمات الواضحة فى مؤتمر يتعلق بمستقبل الفكر الفلسفى العربى، ومن هنا جاءت الأوراق محملة بالهاجس القومى حينًا وبالهاجس الماركسى حينًا آخر. وإن كانت الأبحاث الأخيرة اتخذت منحنى تاريخيًا يرصد دور اليسار والماركسية فى الواقع العربى اكثر من تحليل الاجتهادات الفكرية الماركسية لدى المفكرين العرب. ونذكر من أمثلة هذه الأبحاث ما قدمه كل من **نسيب نمر** (مستقبل الماركسية والحرية) **وهشام غصيب** (فى سبيل بعث اليسار العربى).

يعرض **نسيب نمر** إسهامه الذى أطلق عليه (الحقيقة الحقيقية) التى تحدد عبر العنصر المقرر الحاسم فى ماهية الشىء. وينتقل من النظرية إلى الممارسة موضحًا أن الإسلام والمسيحية والاشتراكية تجعل النظرية فى خدمة الممارسة وليس العكس، أى لخدمة البشر ومصالحهم. بينما عند اليهود الممارسة فى خدمة النظرية مما يجعل التطبيع الثقافى ممتنعًا بإطلاق بين الجانبين، «حيث لا يمكن لليهودى أن يكون إنسانيًا وحضاريًا إذا ظل أمينًا على مذهبه فى الحياة».

ويرى أن من الأسباب الأساسية فى تفكك الأنظمة الدينية والماركسية قهر حرية الاختيار والإرادة التى ينبغى، أن تؤمن بها استنادًا إلى أيديولوجيتها ذاتها. والأمر نفسه ينطبق على الرأسمالية التى تمنع حرية الاختيار وتقمعها بعنف..

يتساءل **نمر** عن مستقبل الاشتراكية فى العالم وفى الوطن العربى وذلك بعد أن فشلت جميع أنظمة الحكم، ولا يرى هذا المستقبل إلا فى تلبية مقومات الديمقراطية والإنسانية والحرية.

ويتناول **هشام غصيب** فى بحثه «فى سبيل بعث اليسار العربى» ثلاثة موضوعات أهمها: نقد واقع اليسار فى ضوء مفهوم فلسفة التحرر القومى العربى، وكيف يتم بناء عقل نقدى لليسار العربى. وبناء على تحليله فإن ما يعانى مأزقًا وانهيارًا ليس الماركسية بوصفها تيارًا فكريًا وإمكانية ثورية كامنة، وإنما قوى اليسار الرئيسية التى تخلّت فعليًا عن المرجعية الماركسية وتخلّت عن مبرر وجودها وشاءت أن تلحق نفسها هامشيًا بالقوى البرجوازية المسيطرة. وفى تناوله «فلسفة التحرر القومى العربى» فى الفقرة الثانية يوضح د. **غصيب** بداية حركة التحرر القومى العربية منذ مطلع الثلاثينيات ثم انقسامها إلى تيارين أحدهما أممى تابع لموسكو والآخر بعثى قومى حتى يصل إلى السبعينيات وظهور خطاب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التحرر القومى العربى بوصفه تجسيدًا فكريًا للوحدة الجدلية على تخوم الحركتين القومية والشيوعية ويتخذ من **مهدى عامل وسمير أمين** أهم رمزين من رموز تيار التحرر القومى الجديد. بالإضافة إلى مفكرين آخرين مثل: **منيف الرزاز وصادق العظم وفوزى منصور**. ورغم أنه من المنتظر أن يزدهر هذا التيار مع انهيار الاتحاد السوفيتى فإنه تراجع مع تراجع الشكل القديم لليسار.

ويبين المقومات الأساسية لهذا التيار التى تميزه عن الحركات الوطنية التقليدية. لينتقل إلى الجزء الثالث والأخير من دراسته عن كيف يتم بناء عقل نقدى لليسار العربى، حيث يسعى لتوضيح طبيعة الثقافة العربية الحديثة من جانب ومفهوم حركة التحرر القومى العربية من جانب آخر.

وإذا تحولنا عن الأبحاث الفلسفية التى يسكنها الهاجس السياسى قوميًا كان أم ماركسيًا فإن الأبحاث الفلسفية ذات الصفة الأبستمولوجية الخالصة والتى تعلقت بأهداب إنجازات الفلسفة المعاصرة من تفكيك واختلاف وحفريات للمعرفة نجدها بارزة فى أعمال الأساتذة المغاربة خاصة فيما قدمه **سالم ياقوت** تحت عنوان (النظام الفلسفى الجديد) متوخيًا كما يقول فى مقدمة بحثه إبراز المناحى الجديدة للفكر الفلسفى المعاصر، والتساؤل فى الوقت ذاته عن واقع الفلسفة العربية المعاصرة وسؤال المستقبل» فيعرض لـ «الروح الفلسفى الجديد» وأبرز سمات تلك الروح وهى: تجاوز الميتافيزيقا، مراجعة الزمان والتاريخ (التاريخ الأفقى وليس الطولى) ومراجعة مفهوم الحقيقة، والممارسة الفلسفية. حيث نجد أسماء **نيتشه وهيدجر وفوكو ودريدا** يكثر الاستشهاد بها حتى يتسنى له فى الفقرة الثانية تناول «التجديد المأمول ومستقبل الفكر الفلسفى العربى»، حيث يؤكد على ضرورة التراكم الفلسفى الذى يعد الشرط الأساسى للتطور الفلسفى، ويراجع الجهود الفلسفية العربية خاصة (حياد فلسفى) **ليحيى هويدى**، ويناقش محاولات اتخاذ الفلسفة طابعًا أيديولوجيًا. وهيمنة الوثوقية، مؤكدًا على أن مستقبل الفكر الفلسفى يرتبط بالتسامح وقبول الآخر والرأى المختلف، وقد قدم كل من: **صادق جلال العظم ومحمد عواد** تعقيبان على بحث **ياقوت**.

ويرتبط بحث **عبد الله إبراهيم** بجامعة السابع من إبريل بليبيا بالسياق المعاصر لفلسفات الحداثة والتفكيك فيعرض للاختلاف الفلسفى عبر تحليل الثقافة العربية المعاصرة سواء تلك التى اتخذت من الغرب نموذجًا أو التى اكتفت بالتراث الماضى واحتمت بالذات الثابتة.

وفى هذا السياق يأتى بحث **عبد القادر بشته** من تونس عن التحليل والتركيب فى الفكر العربى المعاصر، الذى ينطلق من فرضية أن كتابات المشارقة فى الفلسفة ذات طابع تركيبى بينما كتابات المغاربة اتسمت بالطابع التحليلى، ويعرض لبعض النماذج من هنا وهناك لتأييد دعواه - التى احتاجت لمناقشات مستفيضة - أظهرت أن هذا الحكم ليس عامًا - وتبرير **بشته**. لهذا التمايز هو غلبة الدراسة والبعثات ومنهج التعليم الإنجليزى فى المشرق على العكس من الاتجاه الفرنسى الذى ساد الدراسات الفلسفية فى المغرب.

ونشير بإيجاز إلى بحث كاتب هذه السطور حول «**الفكر العربى المعاصر والمذاهب الفلسفية العربية فى عالم متغير: الوجودية نموذجًا**» الذى حاول بيان أثر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التفاعل بين الفكر العربى والتيارات المختلفة فى الفلسفة الحديثة العقلانية الديكارتية والحيوية البرجونية والإنسانية الوجودية، على المفكرين العرب المعاصرين، وإلى مدى ساعد هذا التفاعل على ظهور اتجاهات فلسفية وتيارات أدبية وفرق وأضراب سياسية، وهل أسهم ذلك فى دفع الفكر العربى المعاصر إلى الأمام أم أعاق هذا التطور؟

واختتم ذلك بدراسة د. **حسن حنفى** التى كانت الدراسة الافتتاحية فى المؤتمر حول «مستقبل الفكر الفلسفى العربى فى عالم متغيرّ الأشكال والحل والتى تناول فيها عبر سبع فقرات:

(١) الموضوع والمنهج فالحضارة العربية التى توصف بأنها حضارة ماضوية أرهقها هم المستقبل، ووضع فلسفة للتاريخ تقوم على التقدم المطرد منذ **الأفغانى ومحمد عبده**.

(٢) ويتناول فى الفقرة الثانية الحالة الراهنة للفكر الفلسفى العربى الذى يغلب عليه التأليف التدريسى والعرض الجزئى وغلبة الاتجاهات السلفية وتبنى الاتجاهات الغربية دون نظرة كلية. وتحوله للخطاب السياسى المباشر.

(٣) ويخصص الفقرة الثالثة لتجاوز الحالة الراهنة (التأويل والرد والنقد» حيث ينتقد الاتجاهات الحالية ويقدم تصوره فى التعامل مع التراث والفلسفة العربية ومشكلات الواقع.

(٤) وفى الفقرة الرابعة «تطوير الفكر العربى المعاصر» يوضح أن تطوير الفكر العربى هو إحدى وسائل تجديد مسار الفكر الفلسفى العربى فى المستقبل ومهمة الفكر الفلسفى فيما يرى إقالة الإصلاح الدينى من عثرته ومستقبله فى تعددية الخطاب والحوار، وإقالة الفكر الليبرالى من كبوته، كما يحتاج الفكر العربى المعاصر إلى أن تعاد صياغة مقولاته الأساسية على نحو محكم كى يتجاوز طابعه الانفعالى وأسلوبه الحماسى

(٥) وينتقل فى الفقرة مع الفكر العربى «من المذاهب الفلسفية إلى المشاريع العربية المعاصرة التى تمثل مرحلة انتقال إلى مستقبل الفكر الفلسفى العربى، وذلك من خلال التنظير المباشر للواقع وهو موضوع الفقرة السادسة.

(٦) التنظير المباشر للواقع : الإبداع الفلسفى. وذلك بتجاوز النصوص القديمة أو الجديدة (يقصد الغربية) وتجاوز الفكر العربى المعاصر بتياراته، وتجاوز المشاريع العربية المعاصرة. وهذا لن يتم إلا من خلال الوعى التاريخى طويل الأمد، الذى يخصص له الفقرة الأخيرة

(٧) دور المؤسسات التعليمية والثقافية. (المدارس والجامعات والجمعيات الفلسفية)، فلا يوجد فكر فلسفى عربى مستقبلى دون تغير لدور المؤسسات. فالفكر الفلسفى إبداع فردى ولكنه يكون أنجح وأكثر فعالية بمشاركة المؤسسات العلمية والثقافية فى صنعه.

إن الجمعية الفلسفية العربية إذ تنهض بهذه الجهود فى عقد المؤتمرات الفلسفية، تدرك أن عليها واجبات أخرى ومهام متعددة ينبغى إنجازها، مثل العمل على إنشاء جمعيات فلسفية فى الاقطار العربية التى لم تؤسس فيها جمعيات فلسفية بعد، وإدخال دراسة الفلسفة إلى مراحل التعليم الثانوى والجامعى خاصة فى الأقطار التى لم يتم بعد تعميم دراسة الفلسفة بها، وكذلك الانتهاء من دليل العاملين بالفلسفة فى العالم العربى، وغير ذلك من مهام حيوية سيساعد إنجازها على النهضة الثقافية المرجوة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com